تفہیم

رشید حسن خاں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی

تفہیم

رشید حسن خاں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی

Tafheem
by
Rasheed Hasan Khan
Rs.101/-

صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295
Email: monthlykitabnuma@gmail.com

شاخیں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد دہلی۔110006 ☎ 011-23260668
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔400003 ☎ 022-23774857
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔202002 ☎ 0571-2706142
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295

قومی اردو کونسل کی کتابیں مذکورہ شاخوں پر دستیاب ہیں

سنہ اشاعت: 2012 تعداد: 1100 قیمت: -/101
ISBN :978-81-7587-783-2 سلسلہ مطبوعات: 1626

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی۔110025
فون نمبر: 49539000 فیکس: 49539099
ای میل: urducouncil@gmail.com ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: میکاف پرنٹرس، 2847، بلبلی خانہ، ترکمان گیٹ، دہلی۔110006
اس کتاب کی چھپائی میں 70 GSM TNPL Maplitho کاغذ کا استعمال کیا گیا ہے۔

چند معروضات

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ایک قدیم اشاعتی ادارہ ہے، جس نے معتبر ادیبوں کی سینکڑوں کتابیں شائع کی ہیں اور اپنے ماضی کی شان دار روایات کے ساتھ آج بھی سرگرم عمل ہے۔ مکتبہ کے اشاعتی کاموں کا سلسلہ ۱۹۲۲ء میں اس کے قیام کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا جو زمانے کے سرد و گرم سے گزرتا ہوا اپنی منزل کی طرف گامزن رہا۔ درمیان میں کئی دشواریاں حائل ہوئیں۔ نامساعد حالات نے سمت و رفتار میں خلل ڈالنے کی کوشش بھی کی مگر نہ اس کے پائے استقلال میں لغزش ہوئی اور نہ عزم سفر ماند پڑا، چنانچہ اشاعتوں کا تسلسل کلی طور پر کبھی منقطع نہیں ہوا۔

مکتبہ نے خلاق ذہنوں کی اہم تصنیفات کے علاوہ طلبا کی نصابی ضرورت کے مطابق درسی کتب بھی شائع کیں اور بچوں کے لیے کم قیمت میں دستیاب ہونے والی دل چسپ اور مفید کتابیں بھی تیار کیں۔ ''معیاری سیریز'' کے عنوان سے مختصر مگر جامع کتابوں کی اشاعت کا منصوبہ بنایا اور اسے عملی جامہ پہنایا اور یہی عمل اس کا نصب العین قرار پایا۔ مکتبہ کا یہ منصوبہ بہت کامیاب رہا اور مقبول خاص و عام ہوا۔ آج بھی اہل علم و دانش اور طلبا مکتبہ کی مطبوعات سے تعلق خاطر رکھتے ہیں۔ درس گاہوں اور جامعات میں مکتبہ کی مطبوعات کو بہ نظرِ استحسان دیکھا اور یاد کیا جاتا ہے۔

ادھر چند برسوں سے اشاعتی پروگرام میں کچھ تعطل پیدا ہو گیا تھا جس کے سبب فہرست کتب کی اشاعت بھی ملتوی ہوتی رہی مگر اب برف پگھلی ہے اور مکتبہ کی جو کتابیں کم یاب بلکہ نایاب ہوتی جا رہی تھیں ان میں سے دو سو ٹائٹل قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے اشتراک سے شائع ہو چکے ہیں اور ان سے زیادہ قطار میں ہیں (اسی دوران بچوں سے تعلق رکھنے والی تقریباً سو کتابیں مکتبہ نے بلاشرکتِ غیرے شائع کی ہیں)۔ زیر نظر کتاب مکتبہ جامعہ اور قومی کونسل کے مشترکہ اشاعتی سلسلے کی ہی ایک کڑی ہے۔

مکتبہ کے اشاعتی پروگرام کے جمود کو توڑنے اور اس کی ناؤ کو بھنور سے نکالنے میں مکتبہ جامعہ کے بورڈ آف ڈائرکٹرس کے چیرمین محترم جناب نجیب جنگ صاحب (آئی اے ایس) وائس چانسلر، جامعہ ملیہ اسلامیہ نے جس خصوصی دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے وہ یقیناً لائق ستائش اور ناقابلِ فراموش ہے۔ مکتبہ جامعہ ان کا ممنون احسان رہے گا۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے ارباب حل وعقد کا شکریہ بھی ہم پر لازم ہے جن کے پُر خلوص تعاون کے بغیر یہ اشتراک ممکن نہ تھا۔ اوّلین مطبوعات میں کونسل کے سابق ڈائرکٹر کے تعاون کا کھلے دل سے اعتراف کیا جاچکا ہے۔ مکتبہ کی باقی کتابیں کونسل کے موجودہ فعال ڈائرکٹر ڈاکٹر خواجہ محمد اکرام الدین صاحب کی خصوصی توجہ اور سرگرم عملی تعاون سے شائع ہورہی ہیں، جس کے لیے ہم ان کے اور کونسل کے وائس چیرمین پروفیسر وسیم بریلوی صاحب کے ممنون ہیں اور تہِ دل سے ان کا شکریہ ادا کرتے ہیں۔ امید کرتے ہیں کہ مکتبہ کو ہمیشہ ان مخلصین کی سرپرستی حاصل رہے گی۔

خالد محمود
مینجنگ ڈائرکٹر
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

فہرست

مولانا آزاد کا اُسلوب ۹
مشرقی شعریات اور نیاز فتح پوری ۳۷
ذاتی خطوں سے متعلق چند معروضات ۵۸
یادوں کی برات ۷۰
پہیلیوں سے متعلق چند باتیں ۹۰
نیاز اور آزادیِ فکر ۱۰۲
اختر انصاری ۱۱۶
زور صاحب ۱۲۶
مولوی سیّد احمد دہلوی ۱۳۵
ہندستانی فارسی میں تلفظ اور املا کے بعض مسائل ۱۴۲
ترقیِ اُردو بورڈ کا لغت ۱۷۵

مشفق خواجہ

کے نام

ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

حرفِ آغاز

مولانا آزاد کی تحریروں سے مجھے شروع ہی سے دل چسپی رہی ہے۔ دل چسپی کے ساتھ ساتھ ایک یہ بات ذہن میں کھٹکتی بھی تھی کہ مختلف زمانوں کی تحریروں میں اُن کا اندازِ بیان بہت کچھ بدلا ہوا کیوں نظر آتا ہے؛ کیا یہ محض موضوعات کا تقاضا تھا یا کوئی اور وجہ ہے؛ یہ خیال آیا کہ زمانی ترتیب کے ساتھ اُن کی تحریروں کا مطالعہ کیا جائے تو شاید کوئی خاص بات سامنے آسکے۔ "آزاد صدی" کے سلسلے میں اِس کا موقع مل گیا اور میں نے دوسرے کاموں سے کچھ دنوں کے لیے قطعِ نظر کرکے، مولانا کی تحریروں کو ترتیب کے ساتھ پڑھنا شروع کیا۔ اِس مسلسل مطالعے کے نتیجے میں یہ دل چسپ حقیقت سامنے آئی کہ اندازِ بیان کی تبدیلی کی اصلی وجہ یہ ہے کہ اُن کے اندازِ فکر میں ایک بُنیادی تبدیلی آئی تھی، اور تب بات صاف ہوگئی۔ "مولانا آزاد کا اسلوب" اِسی مطالعے کا نتیجہ ہے۔ غالباً پہلی بار اِس حقیقت کو پیش کیا گیا ہے کہ الہلال سے تذکرے تک کا زمانہ ایک خاص نقطۂ نظر کا زمانہ تھا۔ جب وہ قطعی طور پر بدل گیا، تب اندازِ تحریر بھی بدل گیا۔

غالبؔ صدی کے موقعے پر ایک بڑا سوال سامنے آیا تھا کہ غالبؔ کے فارسی کلام نظم و نثر کو کس طرح مرتب کیا جائے۔ کیا جدید ایرانی تلفظ و املا کی پابندی کی جائے، یا اُس لسانی روایت کی، جسے خود غالبؔ مانتے تھے اور جس کی وضاحت اُنھوں نے جگہ جگہ کی ہے۔ یہی سوال کلامِ اقبالؔ کے سلسلے میں سامنے آتا ہے۔ لاہور سے کلیاتِ اقبالؔ کا جو نیا اڈیشن آیا ہے، اُس نے اِس سوال کو پھر ایک نئے انداز سے اُٹھایا ہے۔ "ہندستانی

"فارسی میں تلفظ اور املا کے بعض مسائل"، اِسی تفہیم سلسلے کی تحریر ہے، جس میں قدیم ایرانی اور ہندستانی لسانی روایت کی روشنی میں اِس سوال کا جائزہ لیا گیا ہے۔ خسرو سے لے کر اقبال تک ہندستانی مصنّفین کے کلام نظم و نثر کی تدوین کے سلسلے میں یہ بحث بہت اہمیت رکھتی ہے۔

زورؔ صاحب سے متعلق تحریر اُن سے متعلق سمینار میں پڑھی گئی تھی۔ اِسے خاص کر یوں شامل کیا گیا ہے کہ تحقیق کے نقطۂ نظر سے اِس میں ایک اہم سوال زیرِ بحث آیا ہے، کیا مصروفیت یا حالات کی ناموافقت کم معیاری کا جواز بن سکتی ہے؟ یہ بہت اہم سوال ہے اور تحقیق کے طالب علموں کے لیے خاص طور پر توجہ طلب ہے۔

مل جل کر منصوبہ بندی کے تحت بڑے کاموں کو مکمّل کرنے کی روایت ہمارے یہاں ابھی تک نہیں بن سکی ہے۔ ترقیِ اُردو بورڈ کراچی کے لُغت کی پہلی جلد پر تبصرے کو اِسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ یہ دراصل اخلاقیاتِ تحقیق کا مسئلہ ہے اور یوں ہم سب کی توجہ کا مستحق ہے۔ نیازؔ فتح پوری سے متعلق دونوں مضامین کراچی میں نیازؔ سے متعلق جلسوں میں پڑھے گئے تھے، اب اِن کو نظرِ ثانی کے بعد شامل کیا جا رہا ہے۔ توقّع کرتا ہوں کہ یہ تحریریں اہلِ نظر کے شرفِ قبول سے محروم نہیں رہیں گی۔ شاہد علی خاں صاحب کا شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے اِس مجموعے کو مکتبۂ جامعہ کے سلسلۂ مطبوعات میں شامل کیا۔

رشید حسن خاں

گائر ہال، دہلی یونی ورسٹی، دہلی

۱۶ر نومبر ۱۹۹۳ء

مولانا آزاد کا اُسلوب

(یہ تحریر دو حصّوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصّے میں مولانا آزاد کے اسلوب میں شامل اہم اجزا کا جائزہ لیا گیا ہے۔ دوسرے حصّے میں اِس مسئلے پر گفتگو کی گئی ہے کہ مولانا کی مختلف تحریروں میں پیرایۂ اظہار کا جو اختلاف نظر آتا ہے اُس کا تعلق موضوعات کے تقاضے سے ہے یا اُن کے اندازِ فکر کی تبدیلی سے۔ اِس تحریر کا یہ دوسرا حصّہ بہ طورِ خاص توجّہ طلب ہے۔)

مولانا حسرت موہانی کا یہ شعر اکثر حضرات نے سنا ہو گا:

جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر
نظمِ حسرت میں بھی مزا نہ رہا

اِس کے برخلاف مولوی عبدالحق کی رائے مولانا آزاد کی نثر کے بارے میں کچھ اچھی نہیں تھی۔ مولانا حسرت شاعر بھی تھے اور سیاسی مجاہد بھی، جن کی پوری زندگی پُرجوش جدّوجہد سے بھری ہوئی ہے۔ اِس کے مقابلے میں مولوی عبدالحق نہ شاعر تھے نہ سیاسی مجاہد؛ وہ ادیب تھے اور اچھے نثر نگار، جن کی نثر میں خیال کی وضاحت اور بیان کی سادگی کو بُنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اِن دونوں بزرگوں کے دو باہم مختلف بل کہ متضاد خیالات بجائے خود اِن دونوں کی اِنھی خصوصیات کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ اِسی کے ساتھ ساتھ اِس ضرورت کی طرف بھی متوجّہ کرتے ہیں کہ عقیدت اور جذباتیت کی پیدا کی ہوئی ہر طرح کی نسبتوں سے قطعِ تعلق کر کے مولانا آزاد کے اسلوب کا جائزہ لیا

جائے۔ اِس بات کا بھی جائزہ لیا جائے کہ مختلف وقفوں میں مذہب اور ریاست کے تعلق سے کیا اُن کا اندازِ فکر اور اندازِ نظر بدلتا رہا ہے اور اُن کی تحریروں کے انداز و آہنگ کو بدلنے میں اُن کا اصل حصّہ رہا ہے؛ اِس بات کا اعتراف شروع ہی میں کرلیا جائے کہ مولانا آزاد صاحب طرز نثر نگار تھے۔ اِس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ اُن کی نثر صاف صاف پہچانی جاتی ہے۔ عبارت پڑھتے ہی ذہن اور ذوق دونوں اِس خیال کی روشنی سے چمک اُٹھتے ہیں کہ یہ عبارت تو اُنھی کی ہوگی اور یہی سب سے بڑی دلیل ہوتی ہے؛ مگر اِس کے ساتھ ہی ذہن میں کئی اور خیال پیدا ہوتے ہیں، مثلاً یہ کہ اُن کے اسلوب کے اجزاے ترکیبی کیا ہیں؟ یہ بات بھی سوالیہ نشان بن کر ذہن میں آتی ہے کہ اِس اسلوب کی اصل قدر و قیمت کیا ہے؟ اُس زمانے میں اِس کی حیثیت کیا تھی، اور کیا آج بھی وہ حیثیت اور اہمیت برقرار ہے؟ مولانا آزاد نے اگر صرف غبارِ خاطر کے انشائیہ نما مضامین لکھے ہوتے، تو شاید یہ سوالات شدّت کے ساتھ سامنے نہ آتے۔ مولانا نے مختلف موضوعات پر بہت کچھ لکھا ہے، اُن کی شخصیت جامع کمالات تھی اور اُن کی تحریروں کے اثرات ایک زمانے میں چھا کر رہ گئے تھے؛ اِس لیے ایسے سوالات ذہن میں پیدا ہوتے ہیں اور اہمیت اختیار کرلیتے ہیں۔

اسلوب کی بحث کے سلسلے میں سب سے پہلے یہ اُلجھن سامنے آتی ہے کہ مولانا ے مرحوم کی مختلف زمانوں کی تحریروں کا انداز مختلف ہے۔ مثلاً الہلال کے مضامین میں بیان کا جو انداز ہے، غبارِ خاطر کی تحریروں میں وہ بدلا ہوا ملتا ہے اور خطبات میں اور زیادہ بدلا ہوا دکھائی دیتا ہے اور ترجمان القرآن میں پیرایۂ بیان کی اوپری سطح اِن سب سے مختلف نظر آتی ہے۔ تو کیا یہ مان لیا جائے کہ مولانا آزاد کی نثر مختلف اسالیب کا مجموعہ ہے؟ مگر ایک شخص کا حقیقی اسلوب تو ایک ہی ہوتا ہے، اِسی لیے جلدی میں کوئی رائے قائم کرلینا درست نہیں ہوگا؛ زمانی ترتیب کے ساتھ اُن کی تحریروں کا مطالعہ اِس سلسلے میں ہماری مدد کرسکتا ہے۔

اسلوب کی بحث میں ابتدائی تحریروں یعنی الہلال سے پہلے کی تحریروں کو شامل کرنے کی کچھ ایسی ضرورت نہیں۔ پیرایۂ اظہار نے حقیقی معنوں میں الہلال ہی کے

زمانے سے اپنے نئے پن کو نمایاں کرنا شروع کیا تھا۔ مولانا کی تحریروں کو، اِس بحث کے لحاظ سے، دو بڑے حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک انداز تو وہ ہے جو الہلال سے شروع ہوتا ہے اور تذکرہ اُس کا آخری نقش ہے۔ دوسرا انداز اُس کے بعد شروع ہوتا ہے اور بعض تغیّرات کے ساتھ اُس پورے دور کی تحریریں ایک دائرے میں شامل سمجھی جا سکتی ہیں۔ دورِ اوّل کی تحریروں میں بیان کی سطح پر ایسی چند باتیں نمایاں دکھائی دیتی ہیں اور کارفرما نظر آتی ہیں جنھوں نے اُن کے خاص اندازِ نگارش کی تشکیل میں حصّہ لیا ہے۔ مثلاً یہ کہ مفرد جملے کم ہیں، مرکّب جملے زیادہ اور بہت زیادہ ہیں۔ اِسی طرح مختصر جملے نہ ہونے کے برابر ہیں، لمبے لمبے جملے ہیں، جو کئی ٹکڑوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ مُرادف لفظوں سے بہت کم جملے خالی ہیں۔ عبارت کا شاید ہی کوئی ٹکڑا ایسا ہو جس میں ایک بات کے لیے، خواہ وہ کتنی سادہ اور معمولی ہو، پے در پے کئی جملے نہ آتے ہوں بلکہ پورے کے پورے پیراگراف اور تذکرے میں تو صفحے کے صفحے، محض تکرار اور صرف بازخوانی کے شوقِ بے حد کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔

مُرادف لفظوں (یعنی قریبُ المفہوم لفظوں) کی کثرت، ہم مفہوم جملوں کی تکرار اور ایسی عبارتوں کی بہتات نے تحریر کو تقریر سے قریب تر کر دیا ہے۔ اِن تحریروں کو پڑھتے وقت اکثر اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے مولانا آزاد کسی جلسے میں پُرجوش اور پُرزور تقریر کر رہے ہیں۔ یعنی واضح طور پر خطابت اُن کے پیرایۂ اظہار کا جزوِ لاینفک ہے۔ کم و بیش کی نسبت کے ساتھ تقریباً ہر جگہ اِس کی کارفرمائی صاف صاف نظر آتی ہے اور بہت سے مقامات پر تو تحریر کا پہلو بے طرح دب گیا ہے اور تقریر کا انداز پوری طرح نمایاں ہو گیا ہے۔ (یہ سوال بجا طور پر ذہنوں میں پیدا ہو سکتا ہے کہ کیا علمی نثر کا کسی خطیب کی تقریر سے اِس قدر قریب کی نسبت پیدا کر لینا مناسب ہے؟ اور اِس اندازِ نگارش کو کس حد تک قابلِ تحسین قرار دیا جا سکتا ہے؟)۔

دورِ اوّل کی نثر میں عربی فارسی کے بھاری بھرکم لفظوں کو عبارت میں کھپانے کی کوشش اور کاوش صاف طور پر نظر آتی ہے۔ عبارت میں عربی نظم و نثر کی پیوندکاری بھی تقریباً ہر جگہ ملتی ہے، خاص کر قرآنِ پاک کی آیتوں کو جگہ جگہ شاملِ عبارت

کیا گیا ہے اور اِس حد تک کہ یہ بھی ادائے مفہوم کی ناگزیر ضرورت سے زیادہ اندازِ خطابت کا کرشمہ معلوم ہوتا ہے، جیسے باکمال خطیب اپنے مخاطبین کو نظر میں رکھ کر، اپنے ہر بیان پر قرآن سے شہادت دلوا رہا ہو۔

اِس سلسلے کے دو اجزا اور ہیں، جنھوں نے اُن کے خاص انداز کی تشکیل میں حصہ لیا ہے اور وہ ہیں استعارہ اور تشبیہ۔ کچھ اور کہنے سے پہلے میں ایک عبارت پیش کرنا چاہتا ہوں:

"آنکھیں کھلیں تو عہدِ شباب کی صبح ہو چکی تھی اور خواہشوں اور ولولوں کی شبنم سے خارستانِ ہستی کا ایک ایک کانٹا پھولوں کی طرح شاداب تھا۔ اپنی طرف دیکھا تو پہلو میں دل کی جگہ سیماب کو پایا۔ دنیا پر نظر ڈالی تو معلوم ہوا کہ اِس صبحِ فریب کے لیے نہ تو سوز و تپش کی دوپہر ہے نہ نا امیدی و ناکامی کی شام۔ یہ سارا شہرستانِ امید اور نگارخانۂ نظر فریب صرف ایک ہمارے ہی دیدہ و دل کی کام جوئیوں کے لیے بنا ہے...... غفلت و مدہوشی نے افسوں پھونکا، سرمستی و سرگردانی نے جام بھرے، جنونِ شباب نے ہاتھ پکڑا...... جس طرف نظر اُٹھائی، ایک صنم آبادِ الفت و پرستش نظر آیا۔"

(تذکرہ، ساہتیہ اکیڈمی اڈیشن، ص ۳۱۴)

ایک چھوٹا سا ٹکڑا اور:

"کئی سو صفحے روشن دلانِ سلف کے تذکرۂ آثار و مناقب سے نورانی ہو چکے ہیں، اب دو چار صفحے اپنی سیہ روئیوں اور سیہ بختیوں کے سوادِ تحریر سے بھی سیاہ کرتا ہوں۔"

(ایضاً ص ۳۰۹)

اِس عبارت کو پڑھ کر کیا ذہن میں محمد حسین آزاد کا اندازِ نگارش نہیں چمک اُٹھتا ہے؟ یہ واقعہ معلوم ہوتا ہے کہ شروع ہی میں ابوالکلام آزاد کے ذہن پر محمد حسین آزاد کا رنگِ انشا پردازی چھا کر رہ گیا تھا، جس میں استعاراتی طرزِ ادا کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ یہ تاثر آخر تک برقرار رہا۔ البتہ ایک واضح فرق دونوں کی جملہ تراشی اور عبارت آرائی میں یہ ہے کہ محمد حسین آزاد کی عبارت میں حشو و

زوائد کو جگہ نہیں مل پاتی تھی۔ کم سے کم لفظوں میں بڑے سے بڑے مفہوم کو ادا کرنے کا ہنر اُس شخص کو آتا تھا؛ مگر اِس سے بھی بڑھ کر یہ بات تھی کہ اپنے قلم اور اپنے جذبات، دونوں پر حاکمانہ قدرت حاصل تھی۔ نہ قلم بے قابو ہو پاتا تھا اور نہ شدّت اور اظہارِ جذبات کی موجیں سر سے گزر پاتی تھیں۔ اِسی لفظی کفایت شعاری اور بہ قدرِ ضرورت اظہار نے محمد حسین آزاد کی نثر میں استعاراتی طرزِ ادا کی خوبی کو برقرار رکھا ہے۔

مولانا کے یہاں آزاد جیسا استعاراتی طرزِ ادا تو ہے، مگر اُس کی وہ خوبی برقرار نہیں رہ سکی ہے؛ اِس کی وجہ یہی ہے کہ غیر ضروری پھیلاو کا جذبۂ بے اختیار کارفرما رہتا تھا۔ اِس تفصیل نگاری نے جو حشو و زوائد سے بھی بھری ہوتی ہے، استعاراتی اندازِ بیان کی اشاراتی خوبی کو کم کر دیا ہے اور بہت سے مقامات پر ختم کر دیا ہے۔ میں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا: یہ جملہ جو ابھی بہ طورِ مثال نقل کیا جا چکا ہے (''کئی سو صفحے روشن دلانِ سلف'') اِس کے دوسرے جُز کو دیکھیے: "اپنی سیہ رویوں اور سیہ بختیوں کے سوادِ تحریر سے بھی سیاہ کرتا ہوں۔" سیہ رویوں اور سیہ بختیوں کے دو ٹکڑوں کے بجائے اگر صرف ایک ٹکڑا ہوتا، تو جملے میں جو بھاری پن اور بھدّا پن آگیا ہے، وہ نہ آتا۔

ایک بات اور: اس پورے جملے میں "کئی سو صفحے" کے مقابلے میں "دو چار صفحے"، "نورانی" کے مقابلے میں "سیاہ"، اور "آثار و مناقب" کے مقابلے میں "سیہ رویوں اور سیہ بختیوں کے سوادِ تحریر" میں تضاد و تقابل موجود ہے۔ اِن صنعتوں کا استعمال مولانا آزاد کی نثر میں بہتات کے ساتھ ملتا ہے اور اِس انداز کی صنعت گری، یعنی عبارت میں متضاد و متقابل لفظوں اور ٹکڑوں کو کھپانا بھی اُن کے اسلوب کا خاص جُز ہے؛ مگر یہاں بھی وہی بات ہے کہ کثرت نے اِن لفظی صنعتوں کے حُسن کو اکثر مقامات پر دُھندلا دیا ہے۔

یہی معاملہ ترکیبوں کے ساتھ پیش آیا ہے۔ فارسی کی عمدہ ترکیبیں اُن کی عبارت کا خاص حصّہ ہوتی ہیں اور یہ بھی اُن کے اندازِ تحریر کا ایک خاص جُز ہے؛ یعنی اُن کے منفرد طرزِ نگارش کی تشکیل اور فروغ میں ترکیبوں کا حصّہ بھی ہے۔ اِس

میں تو ذرا بھی شک نہیں کہ اُن کے قلم سے نفیس ترین ترکیبیں نکلی ہیں، ایسی ترشی ہوئی ترکیبیں جو معنویت کے حُسن کو چمکا سکتی ہیں، بیان کے حُسن کو فروغ بخش سکتی ہیں اور بات میں گہرائی اور گیرائی پیدا کر سکتی ہیں۔ ایسی ترکیبوں کی تعداد کچھ کم نہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ یہ سب اُن کی تراشی ہوئی نہیں، اُن میں سے بہت سے مرکّبات فارسی اشعار سے چُنے گئے ہیں؛ لیکن جس کثرت کے ساتھ مولانا کی تحریروں میں اُنھوں نے جگہ پائی ہے، اُس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُن کی تلاش اور انتخاب میں ذہن کو ذرا بھی تکلّف اور تامّل سے دوچار نہیں ہونا پڑا ہے۔ جیسے بے شمار ترکیبیں پرا جمائے سامنے کھڑی رہتی ہوں۔ کیسی کیسی نفیس اور پُرمعنی ترکیبیں ہیں کہ ذہن اور ذوق احساسِ پسندیدگی سے جگمگا اُٹھتے ہیں۔ اوپر جو پہلا اقتباس پیش کیا گیا ہے، چھے سطروں کے اُس اقتباس میں یہ مرکّبات موجود ہیں:

"عہدِ شباب، خارستانِ ہستی، صبحِ فریب، شہرستانِ امید، نگار خانۂ نظر فریب، جنونِ شباب، منم آبادِ اُلفت و پرستش"

یہ سات اضافی ترکیبیں ہیں۔ سوز و تپش، نااُمیدی و ناکامی، دیدہ و دل، غفلت و مدہوشی، سرمستی و سرگرانی؛ یہ پانچ عطفی ترکیبیں ہیں۔ کُل بارہ ترکیبیں ہوئیں، یعنی چھے سطروں میں بارہ فارسی ترکیبیں۔ اب اِن مذکورہ فارسی ترکیبوں کی، اُردو کے انداز سے بنی ہوئی مزید ترکیبی صورتوں کو دیکھیے:

عہدِ شباب کی صبح، خواہشوں اور ولولوں کی شبنم، خارستانِ ہستی کا ایک ایک کانٹا، سوز و تپش کی دوپہر، نااُمیدی و ناکامی کی شام۔

یہ پانچ مرکّب ٹکڑے الگ سے اپنی بہار دکھا رہے ہیں —— اِس کثرت نے عبارتوں کو بہ طورِ عموم بوجھل بنا دیا ہے۔ کتنی ہی عمدہ چیز ہو، تناسب اور بہ قدرِ ضرورت کے دائرے سے جب بھی نکل جائے گی، اپنا حُسن کھو بیٹھے گی۔ مرکّبات بہت عمدہ، لیکن اُن کی کثرت نے عبارت کے حُسن کو کم کر دیا ہے، ہاں خطابت کے انداز کو چمکا دیا ہے۔ مولانا کے ذہن پر جو خطیبانہ انداز چھایا رہتا تھا (یوں کہ یہ اُن کی طبیعت کا جُز اور مزاج کا حصّہ تھا) یہ اُسی کا کرشمہ ہے۔ بہت سے زیور لاد لینا دولت مندی کی پہچان تو

ہوسکتی ہے، مگر خوش ذوقی پر بھی حرف آسکتا ہے۔

یہ واقعہ ہے کہ خطابت کے وسعت طلب تقاضے ہر جگہ لفظی کفایت شعاری پر حاوی نظر آتے ہیں، بل کہ اس بات کو اس طرح کہنا چاہیے کہ لفظی کفایت شعاری کا تصور کسی بھی زمانے میں اُن کے ذہن میں اپنی جگہ نہیں بنا سکا، جب کہ یہ بھی واقعہ ہے کہ اچھی نثر اور علمی نثر کے لیے لفظی کفایت شعاری کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔

ایک چیز اور ہے جو اُن کے اندازِ تحریر کی پہچان سی بن گئی ہے اور وہ ہے عبارت میں اشعار کا بہ کثرت شامل ہونا۔ کبھی تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ مفہوم کی شدّت اور وسعت کو اور زیادہ نمایاں کرنے کے لیے انھیں لایا گیا ہے، اور کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ کوئی شعر یا مصرع اچانک ذہن میں آگیا؛ چوں کہ وہ شعر یا مصرع اپنے مفہوم اور بیان کے لحاظ سے عمدگی سے معمور ہے، اِس لیے اُس کی نسبت سے عبارت لکھی گئی ہے۔ یعنی ایسے مقامات پر ادائے مفہوم کے تقاضے کے مقابلے میں، اپنے ذوقِ شعر کے اظہار کا تقاضا غالب آگیا ہے۔ ضمنی طور پر یہ اظہار بھی مقصود رہے کہ دیکھو، مطالعے اور یادداشت کا یہ عالم ہے۔ اشعار کی کثرت نے نثر کے حُسن پر بُرا اثر ڈالا ہے اور اِس طرح بالواسطہ اُن کے اسلوب کو بوجھل بنایا ہے۔ ایک مضمون نگار کے قول کے مطابق، اشعار کی کثرت نے عبارت کو چھلنی کر دیا ہے۔

دورِ اوّل (یعنی الہلال سے تذکرے تک کے زمانے) کی نثر میں ایک یہ بات بھی نمایاں نظر آتی ہے کہ عربی فارسی کے بھاری بھر کم لفظوں کو بہ کثرت لایا گیا ہے اور اِس تواتر کے ساتھ کہ یہ چیز اُن کے طرزِ نگارش کی ایک خاص صفت اور نمایاں پہچان بن گئی تھی۔ زیادہ مثالوں کی نہ ضرورت ہے نہ گنجایش؛ میں تذکرے سے دو چھوٹے چھوٹے ٹکڑے پیش کرنے پر اکتفا کروں گا:

> "جب دعوت اصلاحِ امت کا سرچشمہ واصل مقامِ نبوت ٹھہرا، اور تمام عوازمِ اُمورِ دعوت اِسی سے ماخوذ اور اِسی کے اُسوہ سے متاسّی، تو ضرورت ہے کہ عالمِ تجدید و احیاے شریعت کے بھی تمام کاروبار اُسی اسلوب و نہج پر واقع ہوں، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اصول و اساسات سے لے کر جزئیات و فرعیاتِ اعمال تک ٹھیک اِسی مقام کے حالات و منازل سے متشبہ و متخلق بل کالظلّ

والعکس ظہور میں آئیں اور من جملہ سُنن و نوامیسِ انبعاثِ نبوّت کے یہ ہے کہ دعوتِ انبیا کے ظہور کے لیے حق و ذکرِ حق کا بالکل مفقود و معدوم ہو جانا ضروری نہیں، بلکہ اس قدر بس کرتا ہے کہ سخت درجہ اضمحلال و پژمردگی کی حالت اُس پر طاری ہو جائے۔"

(تذکرہ، ساہتیہ اکیڈمی اڈیشن، ص ۱۲۵)

"اِس طائفہ بوالہوس کی جُراتیں یہاں تک بڑھ گئیں کہ عالم السرائر والخفایا کو بھی دھوکا دینے میں چُست و چالاک ہو گئے۔ یہ ضلالت اس درجے سے بھی آگے بڑھی، یہاں تک کہ مسائلِ حیل واحتیال فقہِ سوء و مزعومہ کا ایک باقاعدہ باب و مبحث بن گئے اور رفتہ رفتہ فقہائے دنیا کے لیے صرف ذہانت و نمائشِ فقاہت واظہارِ علم و درایت و تسابقِ عقول و تنافسِ افکار و تقابلِ قوّتِ افتا و قضا کا سب سے بڑا دلچسپ و جالبِ قلوب میدان یہی حیلہ بازی قرار پائی۔" (تذکرہ ص ۹۰)

بس ایک اور چھوٹا سا اقتباس:

"یہاں ذکر اگرچہ صرف مبتدعین و محترفینِ شریعت کے خلاف جہادِ یُد و لسان کا ہے، لیکن اصل تقسیم اِس میں محدود نہیں، مقصود نفسِ عزیمت و اسبقیّت بالخیرات ہے اور یہ کہ ہر میدانِ علم و عمل میں ایک درجہ عزیمت کا، ایک رخصت کا اور ایک ضعف و انحطاط کا ہوتا ہے، البتہ اس تقسیم کا سب سے بڑا میدانِ عمل مقامِ دعوت و تبلیغِ حق ہے...... و مقاومتِ مُبتدعینِ فی الدّین و اعدائے حق و اسلام و احیائے سنّت و اخمادِ بدعت، و کشف و ابرازِ علوم حقّۂ نبویہ و غوامضِ سرائرِ حکمتِ شرعیہ، کہ اِسی وادیِ فصل اور عقبۂ آزمایش میں اصحابِ طریق کے اِدبار و اقدام کا فیصلہ ہوتا اور مدارجِ ایمانیہ و مراتبِ علمیہ کے جوہر کھلتے اور امتیاز پاتے ہیں۔" (تذکرہ ص ۱۱۴)

جن عناصر نے مل کر مولانا آزاد کے اسلوب کی تشکیل کی ہے، اُن کے تعیّن میں جن اجزا کی اب تک نشان دہی کی گئی ہے، یہ سب خارجی اجزا ہیں، یعنی جن سے عبارت کی ساخت میں مدد لی جا سکتی ہے۔ یہ اختیار اور انتخاب شعوری کوشش کے تابع ہوتا

ہے (اور ہے)! لیکن اصل چیز جس نے اُن کے اُسلوب کو متعیّن کیا ہے اور طاقت بخشی ہے، وہ ہے ایک داخلی کیفیت، جسے زورِ بیان اور جُوشِ بیان سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ یہ خالص وجدانی صفت ہے، الفاظ میں اِس کو شاید اچھی طرح اور پوری طرح بیان نہیں کیا جاسکتا۔ تاروں میں جو بجلی دوڑتی ہے، رگوں میں جو خون گردش کرتا ہے اور بدن میں جو روح کارفرما رہتی ہے، اُس کا بیان الفاظ میں کون کرپائے گا۔ آج بھی اُس نثر کو پڑھ کر کچھ دیر کے لیے تو آدمی ساری منطق اور سارا فلسفہ بھول جاتا ہے۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ الفاظ دل میں اترتے چلے جارہے ہیں، رگوں میں گرم خون کچھ زیادہ تیزی سے دوڑنے لگا ہے، ذہن مبہوت ہوکر رہ گیا ہے اور انکار، اعتراض اور تجزیہ و تنقید کی قوت خستگی اور درماندگی کا اعتراف کرنے ہی والی ہے۔

زورِ بیان کی یہ صفت ہر زمانے کی تحریروں میں روح کے طور پر جاری و ساری رہی ہے، اِسی کا یہ اثر ہے کہ مختلف زمانوں کی تحریروں میں اگرچہ پیرایۂ بیان کا فرق ملتا ہے اور طرزِ ادا کا اختلاف نظر آتا ہے، لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ اسلوب کا اختلاف ہے، اُسلوب وہی ایک ہے۔

الہلال اور البلاغ کے زمانے کی تحریروں میں اور تذکرے کی نثر میں بیان کے لحاظ سے معمولی سا فرق محسوس ہوتا ہے۔ انداز نہیں بدلا ہے، صرف یہ ہے کہ تذکرے کی نثر میں زیادہ پختگی ہے، مگر دوسری طرف مرادف لفظوں کا اوسط بھی بڑھ گیا ہے اور ایک خیال کو ادا کرنے کے لیے طول کلامی نے اب زیادہ جگہ بنالی ہے، کہ پیراگراف کے پیراگراف بلکہ صفحے کے صفحے لکھتے چلے گئے ہیں، مفہوم تھوڑا سا اور بات معمولی سی ہے، مگر بیان غیر معمولی ہے اور غیر ضروری طوالت سے گراں بار ہے۔ مشکل اور بوجھل لفظوں کا تناسب بھی بڑھ گیا ہے۔ مجموعی طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ آسان سی بات کو مشکل تر بناکر کہنا اور چھوٹی سی بات کو بہت بڑا بناکر پیش کرنا نثر نگار کا اصل مقصود ہے۔ خطابت کا جُوشش بہت ہے، مگر نثر کا حقیقی حُسن کم ہے۔

ترجمانُ القرآن خالص مذہبی کتاب ہے۔ اُس کی نثر میں تذکرے کے مقابلے

میں سادگی ہے، لیکن قریب المفہوم لفظوں کی یہاں بھی کمی نہیں اور طول کلامی کا اوسط بھی اُتنا کم نہیں ہوا، جتنا اِس موضوع کی نسبت سے کم ہو جانا چاہیے تھا۔ طبیعت کا زور اور بیان کا جوش یہاں بھی اکثر اوقات تناسب کے دائرے کا پابند نہیں رہتا۔ موضوع علمی ہے، لیکن انشا پردازی اور خطابت، دونوں کا انداز برقرار ہے۔ ہر صفحے پر اُن کے خاص اندازِ نگارش کی مُہر لگی ہوئی ہے۔ ظاہری فرق کے باوجود اُسلوب وہی ایک ہے۔ جوشِ بیان، تکرار، طولِ عبارت اور عبارت آرائی کی کوشش ؛ اِن اجزا نے اُن کے اُسلوب کو پوری طرح نمایاں رکھا ہے۔ میں اِس سلسلے میں صرف ایک اقتباس پر اکتفا کروں گا۔

"وحیِ الٰہی کے مستور و محجوب چہرے نے جب سرزمینِ فاران میں اپنا نقاب اُلٹا، تو اُس کے جمالِ حقیقت کا اوّلین نظارہ اسی سورۂ فاتحہ میں تھا اور پھر یہی سورۃ ہمیشہ کے لیے پہلی بھی قرار پائی کہ کرۂ ارضی پر نوعِ انسان جب کبھی جستجوے حقیقت میں بے قرار ہوگی، تو سب سے پہلے یہی جلوۂ حق اُس کے سامنے آئے گا۔ صرف ترتیبِ درس و نزول اور ترتیبِ کتاب ہی پر موقوف نہیں، آگے چل کر تم کو معلوم ہوگا کہ کائناتِ تعلیم و سعادتِ انسانی میں جو کچھ ہے، اُس میں سب سے پہلی حقیقت یہی سورۃ اور اِسی سورۃ کی سات آیتیں ہیں۔ اگر وہ ایک سفر ہے، تو اُس کی پہلی منزل یہی ہے۔ اگر وہ ایک جمال ہے، تو اُس کا پہلا نظارہ یہی ہے۔ اگر وہ ایک نغمہ ہے، تو اُس کا پہلا ترانہ اِسی سے اٹھتا ہے۔ اگر وہ ایک وقت ہے، تو اُس کا پہلا دن اِسی سے شروع ہوتا ہے۔ اگر وہ ایک درخت ہے، تو اُس کا اوّلین تخم اِسی میں ہے اور اگر وہ ایک دائرۂ سعادت ہے، تو اُس کا نقطہ اِس کے سوا اور کوئی نہیں ....."

(ترجمان القرآن، ساہتیہ اکیڈمی اڈیشن، ص ۶۲)

غیر ضروری تکرار ابھی ختم نہیں ہوئی، مزید لکھتے ہیں:

"یہی وجہ ہے کہ مومن کی حیاتِ ایمانی کا پہلا دن یہی ہے۔ اُس کے سازِ فطرت کا پہلا نغمہ اِسی کے اندر سے اُٹھتا ہے۔ اُس کے دائرۂ علم و عمل کا نقطۂ

سعادت اِسی کی سات آیتیں ہیں۔ وہ جب سفر شروع کرتا ہے، تو اُس کا پہلا قدم یہی ہوتا ہے۔ وہ چلتا ہے، تو اُس کی پہلی منزل یہی پیش آتی ہے۔ بولتا ہے، تو پہلی آواز یہی نکلتی ہے۔ مانگتا ہے، تو پہلی طلب اِسی میں ہوتی ہے۔ اور عشقِ حق میں روتا ہے، تو چشمِ حقیقت سے پہلا آنسو یہی ٹپکتا ہے۔ یعنی اُس کی حیاتِ سعادت میں جو کچھ ہے، اُس میں پہلی اور اوّل چیز یہی ہے۔۔"

(ترجمان القرآن، ساہتیہ اکیڈمی اڈیشن ص ۶۲)

ہم مفہوم لفظوں اور جملوں کا یہ انداز اِس کتاب کے بڑے حصّے پر چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ وہی خطیبانہ طرزِ تخاطب ہے کہ جذبۂ اظہار ایک دو جملوں پر قناعت کرنے کی طرف مائل نظر نہیں آتا، بل کہ تحریر کو تقریر بنا دینے کی طرف مائل نظر آتا ہے۔ یہ عرض کرنا بے جا نہ ہوگا کہ فقہ و تفسیر جیسے علمی موضوعات اِس مرصّع اور زوائد سے معمور نثر کے صحیح معنی میں متحمل نہیں ہو سکتے۔ ہاں اِس اندازِ عبارت آرائی سے یہ فائدہ ضرور حاصل کیا جا سکتا ہے کہ معمولی سا خیال اور سادہ سی بات غیر معمولی بن کر معرضِ اظہار میں جلوہ فروش ہو۔ (یہیں یہ واضح کر دوں کہ یہاں بحث صرف پیرایۂ بیان سے ہے، مطالب سے نہیں، وہ الگ ایک موضوع ہے۔)

غبارِ خاطر میں نثر کا جو انداز ہے، وہ متاثر کرنے سے زیادہ مرعوب کرنے کی کوشش میں مصروف نظر آتا ہے۔ اکثر مقامات پر صاف صاف معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والا دل کی بات دل نشیں انداز میں لکھنے کے بجائے، دوسروں پر رعب ڈالنے اور ہر سطح پر اور ہر انداز سے اپنی فضیلت جتانے کی کوششوں میں مصروف ہے۔ خطیبانہ انداز یہاں بھی اُن کا ساتھ نہیں چھوڑتا اور علمی خود نمائی کا طاقتور جذبہ حسبِ معمول ہر جگہ مصروفِ کار نظر آتا ہے۔ اِن عناصر نے اُن تحریروں میں جن کو خطوں کا نام دیا گیا ہے، نہ خطوں والی بے تکلّفی پیدا ہونے دی ہے اور نہ مکتوباتی نثر کو سرسبز و شاداب ہونے دیا ہے۔ میں اِس پر زور دینا چاہتا ہوں کہ موضوع کی مناسبت سے اندازِ بیان اختیار نہیں کیا گیا ہے۔ اگر موضوع کی مناسبت پیشِ نظر ہوتی، تو اِن مُبیّنہ خطوں کی زبان اِس قدر صنّاعانہ نہ ہوتی۔ ایک ناقد کے بہ قول:

"اِن میں آزاد کا مقصد اثباتِ نفس نہیں، بلکہ اثباتِ ایغو ہے۔ اِن خطوں میں غیرِ نفس کی اہمیت کم سے کم ہے۔ اِن میں فکر کی گہرائی، مشاہدے کی صحت اور باریک بینی اور نئے علوم و نظریات سے واقفیت کا ثبوت ملتا ہے! لیکن اِن میں وہ مانوس فضا اور وہ جذباتی اُتار چڑھاو نہیں ملتا جو خطوط میں ہونا چاہیے۔ اِن میں لہجے کی یکسانیت شروع سے آخر تک غالب رہتی ہے۔ شاعری میں شاعر کے ایغو کا نمایاں رہنا ہمیں گوارا ہوتا ہے، کیوں کہ وہ اپنی ذات کو خلاصۂ کائنات سمجھتا ہے اور ہم اُسے اُس کا یہ حق دینے میں تامل نہیں کرتے! لیکن نثر نگار کے لیے یہ عمل نامستحسن ٹھہرتا ہے۔ اندازِ بیان میں بے ساختگی کے بجائے شعوری ادبی اہتمام کو ہر جگہ دخل ہے۔ اچھی نثر کے لیے جس خارجیت، قطعیت اور مفہوم اور الفاظ کے درمیان جس سخت گیر مطابقت کی ضرورت ہوتی ہے، اُس کی اِن خطوں میں کمی ہے۔ نمایاں طور پر مُعرّب اور فارسی آمیز زبان کا استعمال زبان کو بدہیئت بنانے کے مرادف ہے۔ یہ خطوط فنّی اعتبار سے خطابت سے قریب تر ہیں۔"

(اسلوب احمد انصاری 'اردو ادب آزاد نمبر'، ۱۹۵۹ء)

غبارِ خاطر میں نثر کے ٹکڑے بہت حسین معلوم ہوتے ہیں، اُن میں استعاراتی طرزِ ادا اور تشبیہی اظہار درجۂ کمال پر نظر آتا ہے! لیکن مصنوعی پن کا احساس بھی اُسی نسبت سے پیدا ہوتا ہے۔ تذکرے کے مقابلے میں اِس کتاب کی زبان کچھ آسان ہے، مگر اُن کا جو خاص انداز ہے، وہ لفظی کفایت شعاری اور سادگی کو یہاں بھی اپنے سے قریب نہیں آنے دیتا۔ زورِ بیان کی یہاں بھی کمی نہیں، مگر یہاں بھی وہ تحریر کے مقابلے میں تقریر کے رنگ کو چمکاتا ہے اور نثر کے حُسن کو دھندلاتا ہے۔

سیاسی خطبات کی زبان اُن کی اور سب تحریروں سے الگ ہے۔ اُن میں بیان کی سادگی اور مفہوم کی وضاحت، اِن دونوں کی زیادہ کمی نہیں۔ مرادف لفظوں کا ذخیرہ کچھ نہ کچھ تو ہے، لیکن دوسری تحریروں کے مقابلے میں کم ہے۔ زورِ بیان یہاں بھی ہے، مگر بڑی حد تک ضبط کے دائرے میں قید نظر آتا ہے۔ اِن تمام خوبیوں نے خطبات کی نثر میں اُس رنگ کو زیادہ نمایاں نہیں ہونے دیا ہے جو آزاد کی نثر

کی ظاہری پہچان ہے۔ البتہ بہت سنبھلا ہوا تحکمانہ اندازِ خطاب جگہ جگہ چغلی کھاتا ہے اور فوری طور پر یہ خیال اُبھرتا ہے کہ یہ آواز تو مولانا آزاد کی معلوم ہوتی ہے۔ تحریر یہاں بھی تقریر سے قریب ہے اور بہت سے مقامات پر قریب تر ہے؛ لیکن یہ تقریر، خطیبِ اعظم کے بجائے، درمیانی درجے کے کسی مقرّر کی معلوم ہوتی ہے۔

اس تحریر کا پہلا حصّہ یہاں ختم ہوتا ہے۔ حاصلِ کلام کے طور پر اِس بحث کو ہم مختصر کر کے، یوں کہہ سکتے ہیں کہ مولانا آزاد بلا شبہہ صاحبِ طرز نثر نگار تھے۔ اُن کا طرز جانا پہچانا ہے، صاف صاف پہچانا جاتا ہے۔ اِس طرز میں اوپری سطح پر فارسی کی ترشی ہوئی ترکیبوں کی پچی کاری ہوتی ہے اور اکثر ضرورت اور تناسب، دونوں سے زیادہ فارسی اور اردو کے شعر اور مصرعے عبارت میں اِس طرح پیوست ہوتے ہیں جیسے مرصّع سازی کا حق ادا کیا گیا ہو، مگر یہ مرصّع سازی تناسب کے دائرے سے اکثر باہر نکل جاتی ہے اور عبارت کو بوجھل بناتی ہے اور مصنوعی پن پیدا کرتی ہے۔ یہی احوال دورِ اوّل کی تحریروں میں قرآنی آیات اور عربی اشعار کی پیوند کاری کا ہے۔ مرادف لفظوں کی کثرت ہے اور ہم مفہوم جملوں کی بہتات ہے۔ محمد حسین آزاد کے انداز پر استعاراتی اور تشبیہی پیرایۂ اظہار کی کارفرمائی بہ طورِ عموم چھائی ہوئی ہے، لیکن تناسب کی خوبی یہاں بھی کم سے کم ہے اور بہ قدرِ ضرورت کا لحاظ بہت کم ملحوظِ خاطر رہ پایا ہے، جس نے لفظی کفایت شعاری اور "مفہوم اور الفاظ کے درمیان سخت گیر مطابقت" کے تصوّر کو کسی جگہ کارفرما نہیں ہونے دیا ہے۔ باطنی سطح پر اُن کی نثر میں ایسا جوش اور زور ہے، جسے بے کراں اور بے اماں کہنا چاہیے۔ دراصل یہی پہچان ہے اُن کے طرزِ خاص کی، کہ اوپر کی سطح کتنی ہی بدل جائے، اِس میں کمی نہیں آتی۔ اِسی نے اُن کی تحریر کو تقریر سے قریب تر اور بیان کو خطابت سے معمور کر دیا ہے۔

۲

زمانۂ تحریر کی ترتیب کے ساتھ مولانا کی تحریروں کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ زندگی کے مختلف مرحلوں میں اُن کا اندازِ فکر بدلتا رہا ہے اور اُسی کی نسبت سے اُن کی نثر

کا رنگ اور ڈھنگ بھی بدلتا رہا ہے۔ یعنی اندازِ فکر کی تبدیلی کے زیرِ اثر اور اُس کے تقاضوں کے مطابق بیان کا طرز اور اظہار کا پیرایہ سوچ سمجھ کر اختیار کیا گیا ہے۔ اِس کا مطلب یہ ہوا کہ اندازِ بیان کا اختلاف موضوعات کے اختلاف سے حقیقی طور پر بہت کم تعلّق رکھتا ہے، اِس کی اصل وجہ کچھ اور ہے۔

اِس مطالعے سے ہم کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ شروع میں مولانا نے مسلمانوں کی قیادت حاصل کرنا چاہی تھی، اور خالصتاً مذہبی راستے سے حاصل کرنا چاہی تھی۔ وہ اپنے طور پر یہ سمجھتے تھے کہ وہ اِس کے اہل ہیں۔ اِس کے لیے اُنھوں نے باقاعدہ ایک منصوبہ بنایا تھا، اُس منصوبے کے تحت ایک "امام الہند" کا تصوّر اُنھوں نے پیش کیا تھا۔ اِس تصوّر کو پھیلانے، ذہنوں میں بٹھانے اور کامیاب بنانے کے لیے باقاعدہ بیعت لینے کا سلسلہ بھی شروع کیا گیا تھا۔ اِس کی تفصیل تحریری صورت میں موجود ہے، بہ قولِ عبدالرزاق ملیح آبادی:

> "مولانا کی اسکیم کا خلاصہ یہ تھا کہ ہندستان کے مسلمانوں کو مذہب کی راہ سے منظّم کیا جائے۔ مسلمانوں کا ایک امام ہو اور امام کی اطاعت کو وہ اپنا دینی فرض سمجھیں۔ مسلمانوں میں یہ دعوت مقبول ہو سکتی ہے اگر قرآن و حدیث سے انھیں بتا دیا جائے کہ امام کے بغیر اُن کی زندگی غیر اسلامی ہے اور اُن کی موت جاہلیت پر ہوگی۔ ..... مگر امام کون ہو، اِس منصب کے لیے زیادہ سے زیادہ معتبر آدمی کو چُننا ہوگا..... ساتھ ہی امام کو ہوشمند اور حالاتِ زمانہ سے کماحقّہٗ واقف ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ مولانا اپنی ذات سے زیادہ کسے امامت کا اہل سمجھ سکتے تھے اور میرا بھی یہی خیال تھا کہ اُنھی کو یہ منصب ملنا چاہیے۔"
>
> (ذکرِ آزاد ص ۴۴)

امامت کو قطعی طور پر منوانے کا اصل تعلّق علما کے گروہ سے تھا۔ عام مسلمانوں کا تو کوئی مسئلہ ہی نہیں تھا، وہ تو بیعت کرنے بھی لگے تھے اور پھر ایک جذباتی تقریر اور پُرجوش صحافیانہ مضمون اُن کو بہ آسانی مشتعل کر سکتا تھا اور پگھلا سکتا تھا۔ اصل مسئلہ تھا علمائے کرام کا۔ محاورے کے مطابق ایک پڑھے جن کو شیشے میں اُتارنا مشکل ہوتا ہے، یہاں تو ایسے جنوں کی پوری فوج تھی۔ باقاعدہ بیعت کا سلسلہ تو بعد کو

شروع ہوا۔ لیکن اِس تجویز کا نقشا پہلے سے اُن کے ذہن میں گردش کر رہا تھا، یہاں تک کہ جولائی ۱۹۱۲ء میں الہلال جاری ہوا اور یہیں سے اُنھوں نے گویا عملی طور پر اس خاکے میں رنگ بھرنا شروع کیا۔ الہلال کے پہلے مضمون سے البلاغ کی آخری تحریر تک کو دیکھ جایئے، آپ دیکھیں گے کہ عبارت میں قرآنی آیات کے ٹکڑے بار بار آتے ہیں۔ بیان کا انداز عالمانہ ہے اور دقیق۔ ایسی عبارت ہے جسے کوئی بہت بڑا عالم ہی لکھ سکتا ہے جو قرآنِ پاک، حدیث، تفسیر اور فقہ سے خوب واقف ہے، اسلامی علوم کا ماہر ہے، جدید و قدیم کے جھگڑوں سے باخبر ہے، نئے شعور سے محروم نہیں، وسیع النظر اور کشادہ دل ہے؛ اس کے باوصف اِس قدر مذہبی ہے کہ اللہ اور اُس کے رسول کے اقوال سے ہٹ کر وہ کوئی بات نہیں کہتا۔ وہ دعوت دے رہا ہے کہ اللہ کے احکام کو مانو اور اسوۂ حسنہ کی پیروی کرو اور حالات کو سمجھو۔

ایک طرف تو علما کا طبقہ تھا جو اِس عالمانہ انداز سے متاثر ہو سکتا تھا (اور اصل مقصود اُسی کو متاثر کرنا تھا) دوسری طرف درمیانی طبقے کے پڑھے لکھے مسلمانوں کا طبقہ تھا، جو سیاسی شعور سے بڑی حد تک محروم تھا، لیکن ورثے میں ملی ہوئی جذباتیت سے سرشار تھا۔ مولانا نے ایسا پیرایۂ اظہار منتخب کیا جس میں ایسے لوگوں کے جذبات کو بھی مشتعل کرنے کی بہت زیادہ صلاحیت ہو۔ دیکھتے دیکھتے الہلال دلوں پر حکومت کرنے لگا۔ الہلال کی زبان میں عربیت اور مذہبیت اور بیان میں مشتعل کر دینے والی جذباتیت؛ اِن اجزا سے مرکب طرزِ بیان، مولانا کے مقصودِ اصلی کو بہ وجہِ احسن پورا کرنے لگا۔ علما کا طبقہ اُسے قدر اور اعتراف کی نگاہوں سے دیکھنے لگا اور عام مسلمان اُس کے پُرجوش طرزِ تخاطب پر سر دُھننے لگے۔ میں مناسب سمجھتا ہوں کہ یہاں اکتوبر ۱۹۱۲ء کے الہلال کے ایک شمارے سے مولانا کی تحریر کا ایک اقتباس پیش کروں تاکہ صورتِ حال کی وضاحت ہو جائے۔ ”مسلمانوں کا نصب العین کیا ہونا چاہیے“ اِس سُرخی کے تحت مولانا نے لکھا ہے:

”پالی ٹکس جس کی طرف اب مدتوں کی غفلت کے بعد مسلمانوں نے شیفتگی کی نظر اُٹھائی ہے، قومی زندگی کے اعمال کا ایک سب سے بڑا شعبہ ہے، لیکن ہم اِسے مسلمانوں کے لیے کوئی اصل مقصود اور بنیادی شے نہیں سمجھتے ...... اِس

بارے میں میری دعوت کا لبِّ لباب یہ ہے کہ مسلمان محض پالی ٹکس ہی کو اپنا مقصدِ حقیقی نہ بنائیں...... اُن کو چاہیے کہ ہر طرف سے آنکھیں بند کر کے اُس شئے کو اپنا اصل مقصود اور نصب العین بنائیں جس کی تلاش میں اُنھیں گھرے نکلنے کی ضرورت نہیں..... یعنی صرف اتباعِ دینِ مبین اور اعتصام بحبلِ اللہ..... اور ایک مسلم ہستی کے لیے اِس کے سوا کوئی مقصودِ حقیقی نہیں ہو سکتا، نہ پالی ٹکس، نہ تعلیم، نہ اخلاق اور نہ معاشرت۔"

(مضامینِ آزاد، مرتبہ عبداللہ بٹ، اشاعتِ اوّل ۱۹۴۴ء ص ۴۴)

الہلال میں شامل تحریریں ایسے مضامین سے بھری ہوئی ہیں۔ اُس زمانے میں مسلمانوں کے لیے یہ جذباتی طرزِ بیان سب سے زیادہ دل کشی رکھتا تھا اور مذہب کی طرف بُلاوا سب سے جلد متاثر کر سکتا تھا۔ اِن تحریروں میں خطابت نے تعقّل کو بُری طرح دبا لیا ہے۔ خطابت سے بھری ہوئی اِس نثر کے اثرات بہت جلد چھا کر رہ گئے۔ مسلم عوام، جو روایتی طور پر جذباتیت کے مارے ہوئے تھے، اُن کی جذباتیت کو اِس طرزِ تخاطب نے اور زیادہ مشتعل کیا اور جذباتی اندازِ نظر کو بڑھاوا دیا۔

گویا الہلال اور البلاغ کی تحریروں میں جو زبان لکھی گئی ہے اور جو پیرایۂ بیان اختیار کیا گیا ہے، اُس کا اصل مقصد یہ تھا کہ عام مسلمانوں کے دلوں میں اور علما کے ذہنوں میں یہ خیال بٹھا دیا جائے کہ قومی اور مذہبی معاملات میں اِس زمانے میں صرف ایک شخصیت ایسی ہے جو مسلم قیادت کا حق ادا کر سکتی ہے۔

۱۸ نومبر ۱۹۱۴ء کا پرچہ الہلال کا آخری شمارہ تھا اور ۱۷ اور ۲۴ مارچ ۱۹۱۶ء کا مشترک شمارہ البلاغ کا آخری پرچہ تھا۔ جون ۱۹۱۶ء سے اکتوبر ۱۹۱۶ء تک کے درمیانی پانچ مہینے میں مولانا نے تذکرہ لکھا۔ زمانے اور حالات میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی تھی اور مولانا کا ذہن اُسی خاکے میں رنگ بھرنے میں مصروف تھا جسے اُنھوں نے الہلال کے اِجرا سے پہلے اپنے ذہن میں مرتّب کر لیا تھا۔ الہلال اور البلاغ تو اخبار تھے، ہفتے وار ہی، اُن کا دائرۂ تخاطب صرف علما تک محدود نہیں ہو سکتا تھا، یہی وجہ ہے کہ اُن میں شامل مضامین کی زبان عالمانہ تو ہے، مگر بہت مشکل نہیں۔ تذکرہ ایک ایسی تصنیف ہو سکتی تھی جس کے تخاطب کے دائرے کو اُس قدر وسیع کرنا لازم

نہیں ہو سکتا تھا۔ آپ دیکھیں گے کہ تذکرے کے مباحث مشکل ترین زبان میں لکھے گئے ہیں۔ بہت سے مقامات پر عبارت فقہ و تفسیر اور منطق و فلسفے کی مشکل اصطلاحوں سے بھری ہوئی ہے۔ ڈھونڈ ڈھونڈ کر علمی مباحث لائے گئے ہیں، جن کا سوانح نگاری سے دور کا بھی تعلق نہیں، اور اُن کو ایسی زبان میں لکھا گیا ہے جس کو صحیح طور پر پڑھ لینا بھی اوسط درجے کے تعلیم یافتہ شخص کے بس کی بات نہیں۔ آدمی منطق و فلسفہ نہ جانتا ہو، فقہی مسائل سے ناواقف ہو اور عربی زبان سے خوب اچھی طرح واقف نہ ہو، تو وہ بہت سی عبارتوں کو پڑھ ہی نہیں سکتا۔ مولانا فقہ و تفسیر کے مسائل و مباحث اِس طرح لکھتے چلے گئے ہیں، جیسے کوئی اعلا درجے کا استاد کسی بہت بڑے عربی مدرسے میں یا علما کے کسی خاص اجتماع میں خطابت کے جوہر دکھا رہا ہے اور علم کا دریا بہا رہا ہے ــــ تذکرے کے اصل مخاطب علمائے کرام تھے، وہ عام پڑھنے والوں کے لیے اپنے سوانح نہیں لکھنا چاہتے تھے، یہ اُن کا مقصود ہی نہیں تھا۔ علما کے ذہنوں میں امام الہند کی افضلیت کا نقش بٹھانا مقصود تھا اور اِسی مقصود کے تحت تذکرے کے مباحث کا انتخاب کیا گیا اور اُن مشکل مباحث کو علمائے کرام کی نسبت سے مشکل تر زبان اور مغلق پیرایۂ بیان میں ادا کیا گیا۔

تذکرے کی تصنیف کے اختتام تک مولانا کو یقین تھا کہ امام الہند کی جو تجویز اُنھوں نے پیش کی ہے، اُس کو علما کا طبقہ بھی مان لے گا۔ ذکرِ آزاد میں مولانا ملیح آبادی نے اِس کی تفصیل بیان کی ہے کہ کس طرح مختلف علما سے رجوع کیا گیا اور کس طرح عام مسلمانوں سے بیعت لینے کا اہتمام کیا گیا۔ یہاں تک کہ ۱۹۲۰ء میں جمعیۃ العلمائے ہند کا ایک بڑا اجلاس ہوا جس میں امام الہند کے منصب کے لیے مولانا کا نام پیش کیا گیا۔ علمائے دیوبند میں سے کئی مقتدر ہستیوں نے اِس کی سخت مخالفت کی اور اِس طرح مخالفت کی کہ یہ تجویز منظور نہیں ہو سکی۔

مولانا آزاد نے سمجھ لیا کہ طبقۂ علما اُن کی علمی حیثیت کو تو مانتا ہے، لیکن اُن کی قیادت کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں۔ دوسری طرف محمد علی جوہر تھے، جو عوام پر چھائے ہوئے تھے اور وہ مولانا کے حریف تھے۔ مولانا نے عام مسلمانوں کو تو کبھی اپنا اصل مخاطب سمجھا ہی نہیں۔ وہ سیاست میں پوری طرح آجانے کے بعد بھی عوام سے کبھی

قریب نہیں ہو سکے اور عوام تو کیا، خواص کی رسائی بھی اُن تک بہ آسانی نہیں ہو پاتی تھی۔ اِس کے مقابلے میں محمد علی جوہر صحیح معنی میں عوامی رہنما تھے۔ یہ تو عوامی سطح کا احوال تھا۔ اب رہے علمائے کرام، جو اُس زمانے میں اُن کے اصل مخاطب تھے، تو یہ حضرات مولانا کے علم وفضل کے قائل تھے، اُن کی تحریروں کے بھی قائل تھے، مگر اُنھیں مذہبی قائد ماننے کے لیے تیار نہیں تھے۔ (مولانا سعید احمد اکبرآبادی[1] مرحوم کی جو کتاب حال ہی میں آئی ہے، اُس میں اِس جلسے سے متعلق بعض اہم باتیں مندرج ہیں۔) اِس صورتِ حال کے پیشِ نظر مولانا نے یہ طے کر لیا کہ اب امام الہند کے منصوبے کو قطعی طور پر ختم کر دیا جائے اور اُسے ختم کر دیا گیا؛ بیعت کا سلسلہ بھی ختم کر دیا گیا اور یہاں سے مولانا کے اندازِ فکر میں تبدیلی کا موڑ آتا ہے۔ اب تک وہ مذہب کے راستے اور واسطے سے قیادت کے حصول کی کوشش کرتے رہے تھے، اب اُنھوں نے صورتِ حال کا اچھی طرح مطالعہ کرنے کے بعد اِس اندازِ فکر کو بدل دیا۔ اِس کے ساتھ ہی طرزِ عمل بھی بدل گیا اور طرزِ تحریر بھی۔ آپ دیکھیں گے کہ تذکرے کے بعد اُن کے قلم سے جو تحریریں نکلی ہیں، اُن میں الہلال اور تذکرے کے مقابلے میں عربیت کم ہے، زبان نسبتاً آسان ہے، علمی مباحث آتے ہیں تو اُن کو تذکرے اور الہلال کی زبان سے مختلف زبان میں لکھا جاتا ہے اور قرآنی آیات بھی اب کبھی کبھار ہی شاملِ عبارت ہو پاتی ہیں۔

آگے بڑھنے سے پہلے یہ ضروری بات بھی کہہ دی جائے کہ الہلال سے پہلے، یا یوں

---

[1] مولانا ابوالکلام آزاد مرحوم، مرتبہ ڈاکٹر ابوسلمان، کراچی، سالِ طبع دسمبر ۱۹۸۶ء، اس کتاب سے صرف ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے:

"معاملہ صرف اِتنا ہے کہ ہمارے صاحبِ دل اور صاحبِ حال علمائے کرام کے نزدیک تقوے کا جو معیار ہے، مولانا آزاد اُس معیار پر پورے نہیں اترتے تھے اور اُن علمائے کرام کے نزدیک امام الہند کے منصب پر فائز شخصیت میں معیاری 'تقوٰی' ضروری ہے۔ دوسرے یہ کہ اُن کی رائے میں "امام" ایک ایسی دینی اصطلاح ہے کہ جس کے ہاتھ میں قوتِ تنفیذ ہونی ضرور ہے۔ اسی لیے جمعیت العلما کے اجلاس میں مولانا آزاد کو باقاعدہ امام الہند قرار دینے کی تحریک کامیاب نہیں ہو سکی تھی۔" (ص ۶۵)

کہیے کہ ۱۹۱۰ء تک کی اُن کی جو تحریریں ہیں، اُن میں نہ تو عربیت اِتنی زیادہ ہے اور نہ مُغلق پن ہے۔ اکثر تحریریں سادہ وصاف انداز میں لکھی گئی ہیں۔ ہم یہ کہتے ہیں کہ اُس وقت تک کی تحریریں اُس مقصد کے تحت نہیں لکھی گئی تھیں، جس مقصد کے تحت الہلال کی تحریریں وجود میں آئی تھیں اور تذکرہ لکھا گیا تھا۔ یہ دور اُن کی سادہ نگاری کا ہے۔ عبارت میں دل کشی کم ہے، لیکن اُس انداز کی علمیت بھی نہیں جس سے بعد کی تحریریں گراں بار نظر آتی ہیں۔ یہ ابتدائی دور اُن کے وسطی دور سے قطعی طور پر مختلف نظر آتا ہے اور وجہ وہی ہے کہ اُس زمانے تک کی تحریریں اُس منصوبے کے تحت نہیں لکھی گئی تھیں، جس کے تحت بعد کی تحریریں وجود میں آئیں۔

۱۹۲۳ء سے وہ کانگریس کی صدارت کے منصب پر فائز ہوتے ہیں اور اب اُن کی دعوت کا انداز بالکل بدل جاتا ہے۔ آپ اُن کے سیاسی خطبات کا مطالعہ کریں، تو خیالات کے لحاظ سے اُن میں الہلال اور تذکرے کے زمانے کی کوئی بات نہیں ملے گی اور وہ زبان بھی نہیں ملے گی اور وہ بیان نہیں ملے گا جو مولانا کی پہچان بن گیا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ اب اُس مشکل زبان، اُن علمی مباحث اور اُس مغلق اور عالمانہ طرزِ تحریر کی ضرورت باقی نہیں رہی تھی۔ سیاسی مباحث کے لیے ایسا پیرایہ اختیار کرنا ناگزیر ہو گیا تھا جو سب کی سمجھ میں آسکے۔ اُن کی بھی سمجھ میں آسکے جو اُردو والے نہیں۔ اب وہ پہلے کے انداز (یعنی دورِ الہلال و تذکرہ) کی مسلم قیادت کے جویا نہیں رہے تھے، جس کا راستہ مذہب کے کوچے سے ہو کر نکلتا تھا۔ اب وہ عمومی سیاسی قیادت کے راستے پر گام زن تھے اور اِس راستے میں وہ مقامات آتے ہی نہیں تھے، جو اُس سے پہلے کے دور میں ہمہ وقت چشمِ تخیل کے سامنے رہتے تھے —— اِس ضرورت اور اِس تبدیلی نے اِن خطبات کی زبان کو یکسر بدل دیا ہے۔

غبارِ خاطر کی نثر اُن کی سب کتابوں سے مختلف نظر آتی ہے۔ یہاں اِس کتاب کی نثر پر مفصّل گفتگو کرنا مقصود نہیں، صرف اِس طرف توجہ دلانا ہے کہ یہ کتاب اُن کی باقی سب کتابوں سے ہر لحاظ سے الگ ہے۔ یہ اُس زمانے کی تحریروں کا مجموعہ ہے جب حزبُ اللہ، امامُ الہند اور تحریکِ خلافت جیسی ساری تحریکوں اور

تجویزوں کا زمانہ گزر چکا تھا اور مولانا ایسے ہر خیال سے دامن جھٹک کر الگ کھڑے ہو چکے تھے۔ مذہب اور قرآنِ پاک سے اُن کی شیفتگی اور اُن کا دلی تعلق برقرار تھا، لیکن اِس کے ساتھ ساتھ جو اور وابستگیاں کارفرما رہ چکی تھیں اور "مسلم قیادت" کا تصور جس طرح اُن کے ذہن اور اُن کی فکر پر اثر ڈالتا رہا تھا اور جس نے اُن کی تقریر اور تحریر دونوں کو بے طرح متاثر رکھا تھا اور ایک خاص جہت متعین کر دی تھی؛ یہ سب نسبتیں ٹوٹ چکی تھیں۔ اب علما اُن کے اصل مخاطب بھی نہیں تھے، کیوں اِس کی ضرورت ہی باقی نہیں رہ گئی تھی۔ ایک طرف تو یہ صورتِ حال تھی۔ دوسری طرف یہ بھی تھا کہ شعر و ادب سے دلچسپی گویا اُن کے خمیر میں شامل تھی۔ اپنے مخدوم مولانا شبلی کی طرح وہ شعر و ادب کا اعلا ذوق رکھتے تھے۔ ادبیت اُن کی تحریروں میں ہمیشہ شامل رہی، لیکن حالات کے زیرِ اثر اِس کا حصہ کچھ کم رہا، وہ کم تاب رہی۔ اِس کتاب میں، جو متفرق تحریروں کا مجموعہ ہے، وہ بہ یک وقت مفکر، انشا پرداز اور ادیب کے روپ میں جلوہ گر ہوتے ہیں اور اب اِس میدان میں اپنی یکتائی کا اظہار اور اعلان کرتے ہیں۔ اِس کتاب میں اُن کے مخاطب وہ لوگ ہیں جو ادب اور فلسفے سے تعلقِ خاطر رکھتے ہیں۔ اِس میں انانیتی ادب کی بھی بحث ہے اور وجودِ باری جیسے مسئلے پر بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے؛ لیکن اب اِن علمی بحثوں کو ایسی زبان میں لکھا جاتا ہے جو مغلق نہیں، حُسن سے عاری نہیں اور جس کا پڑھنا اور سمجھنا مشکل نہیں۔ یہ کتاب اُن کی انشا پردازی کے عروج اور ادبیت کے وفور کی جلوہ گاہ ہے۔ دورِ اول میں یعنی ۱۹۲۰ء میں یا تو ایسے "خط" لکھے ہی نہیں جاتے، یا لکھے جاتے تو زبان اور بیان کا انداز یہ نہ ہوتا، چوں کہ اُس زمانے کے مسائل بھی اِس زمانے کے مسائل سے مختلف تھے اور مخاطب بھی مختلف تھے۔ اُس زمانے کے برخلاف یہاں علم کا اظہار اصل مقصود نہیں، اصل مقصود ہے ادبیت کا اظہار اور انشا پردازی کی طاقت اور صلاحیت کا اظہار۔ یہی احساس اور یہی خیال اِس خاص پیرایۂ اظہار کی تشکیل کا باعث معلوم ہوتا ہے۔ غبارِ خاطر کے مرتب نے اپنے مقدمے میں ایک جگہ بجا طور پر لکھا ہے:

"اُن کی ابتدائی تحریروں میں ناہمواری تھی، مثلاً الہلال والبلاغ کے دور

میں اُن کے یہاں عربی اور فارسی کے ثقیل اور عسیرُالفہم جملوں اور ترکیبوں کی بھرمار ہے۔ بے شک اُن پرچوں کا خاص مقصد اور اُن کے مخاطب بھی تعلیم یافتہ لوگ بلکہ بہت حد تک طبقۂ علما کے افراد تھے..... پس ظاہر ہے کہ عوام تو درکنار متوسط طبقہ بھی اُن سے پورے طور پر مستفید نہیں ہو سکتا تھا۔ اس کے برعکس غبارِ خاطر کو دیکھیے تو یہاں ایک نئی دنیا نظر آتی ہے...... آپ کہیں گے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں موضوع سہل ہے۔ بے شک یہ توجیہ ایک حد تک درست ہے، لیکن بس ایک حد ہی تک۔ اس مجموعے میں انھوں نے خدا کی ہستی سے تفصیلی گفتگو کی ہے.... اگر اسی مسئلے پر انھوں نے اس سے تیس برس پہلے لکھا ہوتا، تو اُس زمانے میں جو اُن کی افتادِ طبع تھی، اُسے مدِ نظر رکھتے ہوئے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اُس کا انداز و اسلوب کیا ہوتا!"

(غبارِ خاطر، ساہتیہ اکیڈمی اڈیشن ص ۱۳)

دل چسپ بات ہے کہ مولانا آزاد شروع میں سر سیّد سے متاثر رہے ہیں، لیکن الہلال کو اُنھوں نے جمال الدّین افغانی کے رسالے عروۃ الوثقیٰ کے انداز پر شروع کیا تھا اور طرزِ تحریر میں بھی سر سیّد کے سادہ و صاف طرزِ ادا کے بجائے، افغانی کے جذباتیت سے معمور پُر جوش اندازِ نگارش کی پیروی کی تھی۔ یہ بہت اہم بات ہے اور خاص طور پر نظر میں رکھنے کی ہے۔ اِس انتخاب کی وجہ اُسی وقت سمجھ میں آسکے گی جب اُن باتوں کو پیشِ نظر رکھا جائے جن کی طرف اِس تحریر کے آغاز میں اشارہ کیا گیا ہے، یعنی ایک خاص منصوبے کی تشکیل اور اُس کی تکمیل کی خواہش۔ سر سیّد کی عقلیت پسندی پر افغانی کی شعلہ بیانی کو ترجیح دینے سے یہ فائدہ تو ہوا کہ لوگ الہلال کے مضامین پر سر دُھننے لگے، لیکن دو بہت بڑے نقصان بھی پہنچے۔ ایک تو یہ کہ مسلم معاشرہ کھوکھلی جذباتیت میں اور زیادہ ڈوب گیا، اور دوسرا یہ کہ سر سیّد نے اُردو نثر کو جس منطقی طرزِ استدلال، سادگیِ بیان اور علمی انداز سے روشناس کرایا تھا، وہ کچھ دنوں کے لیے بھولا ہوا سبق بن گیا اور یہ بہت بڑا نقصان تھا۔ سر سیّد نے زبان کی سادگی اور بیان کی وضاحت کو نثر کا خاص وصف بنا دیا تھا۔ مولانا کی نثر نے بیان کی رنگینی اور مرصع پن کو فروغ بخشا اور اس سے بھی

بڑھ کر یہ کہ اُسے ایک پردہ پوش انداز سے روشناس کرایا، جس میں وضاحت کے بجائے ابہام کا لطف اصل چیز ہے۔

اِس کو یوں دیکھیے کہ تذکرہ سوانحی کتاب ہے، مگر تین سو سے زیادہ صفحات پر مشتمل اِس متن میں سوانح کا حصہ اِس قدر کم ہے کہ نہ ہوتے کے برابر ہے۔ دوسرے غیر متعلق مباحث بھرے ہوئے ہیں۔ جہاں حالات کا بیان آیا بھی ہے تو ایسی زبان میں اور ایسے پیرایۂ بیان میں کہ اُن میں حقیقت پر کم سے کم روشنی پڑتی ہے، اور مولانا کا مقصود بھی یہی تھا۔ اپنے حالات میں لکھتے ہیں:

"جتنی زندگی گزر چکی ہے، اگر دن موڑ کر دیکھتا ہوں تو ایک نمودِ غبار سے زیادہ نہیں۔ اور جو کچھ سامنے ہے، وہ بھی جلوۂ سراب سے زیادہ نظر نہیں آتا۔ قلمِ درماندہ تذکرہ ونگارش سے عاجز اور فکرِ گم گشتہ حیرانِ اظہار و تعبیر۔ اپنی سرگذشت و رودادِ عمر لکھوں تو کیا لکھوں! ایک نمودِ غبار و جلوۂ سراب کی تاریخِ حیات قلم بند ہو تو کیوں کر ہو۔ دریا میں حباب تیرتے ہیں، ہوا میں غُبار اُڑتا ہے، طوفان نے درخت گرا دیے، سیلاب نے عمارتیں بہا دیں، عنکبوت نے اپنی پوری زندگی تعمیر میں بسر کر دی، مُرغِ آشیاں پرست نے کونے کونے سے چُن کر تنکے جمع کیے۔ خرمن و برق کا معاملہ، آتش وخس کا افسانہ! ان سب کی سرگذشتیں لکھی جا سکتی ہیں، تو لکھ لیجیے! میری پوری سوانح عمری بھی اِنھی میں مل جائے گی۔ نصف افسانۂ اُمید و نصف ماتمِ یاس۔"

(تذکرہ، ساہتیہ اکیڈمی اڈیشن، ص ۳۱۲)

اِسی قسم کی طویل عبارت ہے، میں نے تو صرف چند سطریں نقل کی ہیں۔ اِن سے آپ کو کچھ معلوم ہوتا ہے؟ کسی بات پر روشنی پڑتی ہے؟ کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ پڑھنے والا حسنِ عبارت پر، مُرادف ٹکڑوں پر، استعاروں اور تشبیہوں پر سر دُھنتا رہ جائے گا، اُسے معلوم کچھ بھی نہیں ہوگا۔ اِس طرزِ بیان کا اصل مقصد ہی پردہ پوشی ہے، اور اِس میں شروع سے آخر تک مولانا ہر جگہ بہت کامیاب رہے ہیں؛ لیکن اُن کی اِس کامیابی نے سوانح نگاری کی زبان اور بیان کو تباہ کر دیا ہے۔ اپنے جو ذرا سے حالات لکھے ہیں، اُن کا آغاز اِس طرح کیا ہے:

"یہ غریب الدیار، عہد و ناآشنائے عصر، بیگانۂ خویش و نمک پروردۂ ریش، معمورۂ تمنّا و خرابۂ حسرت، کہ موسوم بہ احمد، و مدعو بابی الکلام ہے، ۱۸۸۸ء مطابق ذی الحجہ ۱۳۰۵ھ میں، ہستیٔ عدم سے اس عدمِ ہستی نما میں وارد ہوا اور تہمتِ حیات سے متّہم۔" (ایضاً ص ۳۱۰)

یہ طرزِ بیان داستانوں کی یاد دلاتا ہے اور اس داستانی طرزِ ادا کو سوانح نگاری کی زبان اور بیان سے دور کی بھی نسبت نہیں۔ لیکن یہ بات ہماری نظر میں رہنا چاہیے کہ اِس پردہ پوش طرز کو دانستہ اور شعوری طور پر اختیار کیا گیا ہے۔ اصل مقصد اس کا یہ ہے کہ اگر کچھ کہا بھی جائے، تو اُس میں ابہام کا دھندلکا شامل رہے، بل کہ غالب رہے، کوئی بات واضح اور روشن ہو کر سامنے نہ آنے پائے[1]۔ مولانا نے جس طرح زندگی بھر اپنے آپ کو عوام سے دور رکھا، اُسی طرح اپنے مفصّل حالات کو بھی روشنی میں نہیں آنے دیا۔ اور جب کچھ لکھنا ہی پڑا، تو اِس طرزِ نگارش نے اُن کے حقیقی مقصود کی پاسبانی کی۔ یہی اصل وجہ ہے اِس انداز کو اختیار کرنے کی۔

ترجمانُ القرآن خالص مذہبی کتاب ہے۔ اس کی زبان میں نسبتاً سادگی ہے، خاص کر قرآنی آیات کے ترجموں میں، سادگیٔ بیان موجود ہے۔ تفسیری مباحث کے کچھ حصّے بھی طولِ کلامی اور مرصّع کاری سے محفوظ رہے ہیں؛ لیکن مشکل یہ ہے کہ تشریحی مباحث میں بیان کی ہمواری نہیں۔ یعنی کہیں تو عبارت بہ قدرِ ضرورت ہے اور کہیں پُرانے انداز اور عادت کے زیرِ اثر عبارت آرائی اور مرصّع کاری کا اوسط بڑھ گیا ہے۔

---

[1] "بہت پُرانا قول ہے کہ اسلوب فنکار کی شخصیت ہوتی ہے۔ ابوالکلام پر یہ قول منفی پہلو سے صادق آتا ہے۔ اُن کا اسلوب اپنی جگہ منفرد ہوتے ہوئے بھی اس بات کی مستقل علامت ہے کہ وہ اپنی اصلی شخصیت کو اپنی تحریروں اور تقریروں میں نمایاں ہونے دینا نہیں چاہتے، بلکہ قصداً اس کو چھپائے رکھنا چاہتے ہیں۔ اُن کے اُسلوب کو انانیتی کہا جاتا ہے۔ وہ انانیتی ضرور ہے، لیکن اُس سے اُن کی شخصیت ظاہر نہیں ہوتی۔"

(مجنوں گورکھپوری۔ ارمغانِ مجنوں، جلدِ دوم، ص ۱۹۸)

موضوع ایسا ہے جس میں انشا پردازی کی گنجایش کم سے کم ہے؛ لیکن خطابت اُن کی طبیعت کا جُز تھی، اُس کے اثرات اپنے آپ کو سطح پر اچانک اُبھار لیتے ہیں۔ میں محض بہ طورِ مثال یہاں ایک مختصر سی عبارت پیش کرنے پر اکتفا کروں گا۔ ربوبیت و وحدانیت کی بحث کے ذیل میں لکھتے ہیں:

"پروردگار موجود ہے، مگر کوئی پروردگار نہیں۔ کارسازی موجود ہے، مگر کوئی کارساز موجود نہیں۔ رحمت موجود ہے، مگر کوئی رحیم نہیں۔ حکمت موجود ہے، مگر کوئی حکیم موجود نہیں۔ سب کچھ موجود ہے، مگر کوئی موجود نہیں۔ عمل بغیر کسی عامل کے، نظم بغیر کسی ناظم کے، قیام بغیر کسی قیّوم کے، عمارت بغیر کسی معمار کے، نقش بغیر کسی نقّاش کے؛ سب کچھ موجود ہے بغیر کسی موجود کے؟"

(ترجمان القرآن، جلد اوّل، ساہتیہ اکیڈمی اڈیشن، ص ۵۸)

یہ وہی خطیبانہ انداز ہے جو تکرار سے روشنی حاصل کرتا ہے اور قارئین کو سامعین فرض کر کے، ذہنوں کو متاثر بلکہ مرعوب کرنے کا اہتمام کرتا ہے۔ پھر بھی یہ کتاب ایسی ہے جو اُن کی دوسری تحریروں سے کچھ مختلف ہے۔

ہاں یہ خیال بھی رکھیے کہ اِس تصنیف کا خیال پہلے پہل ۱۹۱۵ء میں اُن کے ذہن میں آیا تھا اور اُس کے بعد انھوں نے اُسے لکھنا بھی شروع کر دیا تھا؛ لیکن موجودہ صورت میں جو متن ہمارے سامنے ہے، یہ وہ ہے جسے اُنھوں نے ۱۹۲۷ء کے اواخر سے شروع کر کے ۱۹۳۰ء میں مکمل کیا ہے۔ یعنی یہ کتاب اپنی موجودہ صورت میں اُس زمانے کی تصنیف ہے جب وہ الہلالی دور کے متعلّقات سے دامن کش ہو چکے تھے۔ ایک بات اور: یہ موجودہ متن نقشِ ثانی ہے۔ پہلی بار اِس کا مکمل متن اُن کی بار بار کی گرفتاری کے حالات کی نذر ہو گیا۔ جلدِ اوّل کے مقدّمے میں یہ ساری تفصیل خود مولانا نے لکھی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اِس کتاب کی عبارت میں جو اُن کا پُرانا انداز کم سے کم ہے، اِس میں کچھ دخل اِس کو بھی ہو گا کہ یہ دوسری بار لکھی گئی ہے۔

اسلوب کی اِس بحث کے بعد ضمنی طور پر ایک اور بات بھی کہنے کی ہے۔ سرسیّد اور اُن کے رفیقوں نے اُردو زبان کو سادگی و صفائی کے لحاظ سے جس

سطح پر پہنچا دیا تھا، اُس میں وضاحتِ بیان کی جو خوبی پیدا کی تھی اور اُسے جس طرح علمی نثر بنایا تھا؛ مولانا آزاد کے قلم نے اُن سب خوبیوں کو دُھندلا دیا۔ مولانا نے نئے افکار سے ذہنوں کو کس قدر روشناس کرایا، اِس سے تو یہاں بحث نہیں؛ لیکن یہ بات بلا تکلف کہی جا سکتی ہے کہ اُنھوں نے اُردو نثر کو اپنے زمانے میں سر سیّد کے زمانے سے پیچھے پہنچا دیا۔

مولانا نے تاریخ، فلسفے، علمِ کلام اور ثقافت جیسے موضوعات پر کوئی مستقل تصنیف اپنی یادگار نہیں چھوڑی۔ اِس سلسلے میں ذہن میں یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ اُن کا جو خاص اندازِ نگارش تھا، جس میں خطابت کو بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے، تو اِس کے پیشِ نظر کیا وہ اِن علمی موضوعات پر خالص علمی انداز سے کوئی مفصّل کتاب لکھ سکتے تھے؟ یہ خیال رہے کہ یہاں بحث اُن کے اسلوب سے ہے، گفتگو اُن کے طرزِ نگارش سے متعلق ہے؛ اُن کی علمیت زیرِ بحث نہیں۔ ذہانت اور علمیت یہ دونوں صفات اُن کی ذات میں یک جا تھیں؛ لیکن خطابت اُن کے ذہن پر چھائی رہتی تھی اور اُن کی طبیعت کا جُز تھی اور سارا مسئلہ اِسی خطابت کے ذوقِ بے حد کا پیدا کیا ہوا ہے، جو علمی تحریر کو بہت جلد پُرزور تقریر کے سانچے میں ڈھال لیا کرتی تھی۔

اُسلوب کی بحث کے سلسلے میں ایک اور بات بھی توجہ طلب نظر آتی ہے۔ ہماری اِس بیسویں صدی کے ربعِ اوّل کا زمانہ وہ ہے جب سارا ملک تحریکِ خلافت (اور بعض دوسری تحریکوں) کے زیرِ اثر جوش و خروش میں ڈوبا ہوا تھا۔ مسلم عوام ۱۸۵۷ء کے بعد پہلی بار تحریکِ خلافت کے واسطے سے ملک گیر سیاسی جدّوجہد میں عملی طور پر حصہ لے رہے تھے۔ شعلہ مزاجی اور بے پناہ جذباتیت شروع ہی سے مسلمانوں کے مزاج کا حصہ رہی ہے (اِس کے اسباب تاریخی ہیں) خلافت تحریک نے اِس آگ کو اور زیادہ مشتعل کر دیا تھا اور واقعہ یہ ہے کہ سیاسی جدّوجہد کے ایک نئے انداز سے روشناس کرایا تھا؛ مگر یہ پوری تحریک شروع سے آخر تک جذباتیت میں ڈوبی ہوئی تھی۔ مولانا محمد علی کی تقریروں نے جوش و خروش کو بہت ہوا دی تھی اور سب جانتے ہیں کہ اُن مرحوم کا اخلاص جس قدر بے مثال تھا، جذباتیت بھی اُسی

قدر بے پناہ تھی۔ اسی زمانے میں مولانا آزاد ایک ایسے اندازِ نگارش کے ساتھ سامنے آئے جس میں محمد علی کی تقریروں سے کہیں زیادہ مشتعل کرنے کی صلاحیت تھی۔ میں یہ نہیں کہتا کہ جوش و خروش کی ضرورت نہیں تھی، مگر میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ جذباتیت کی ضرورت نہیں تھی، ہاں جذبات کو بیدار کرنے کی ضرورت تھی۔ جذبات اور جذباتیت میں جو فرق ہے، وہ ضرور پیشِ نظر رہنا چاہیے۔ مولانا آزاد کی تحریروں نے بے پناہ جذباتیت سے ذہنوں کو معمور کر دیا تھا۔ اُن کے مشتعل اندازِ نگارش نے مسلم عوام میں اُس شدید جذباتیت کو فروغ بخشا جو بنیادی طور پر عقل دشمن ہوتی ہے، اور مستقبل کو حال کے آئینے میں دیکھنے سے آنکھیں چُراتی رہتی ہے۔

خلافت تحریک نے، مولانا محمد علی کی تقریروں اور مولانا آزاد کی تحریروں نے مسلم عوام کو مجموعی طور پر شدید جذباتیت اور شعلہ مزاجی کے حصار میں رکھا۔ اِس کے اثرات بہت دیرپا اور دوررس ثابت ہوئے۔ ایک وجہ یہ بھی تھی اور یہ وجہ بہت اہم تھی کہ جب اِس صدی کی تیسری دہائی کے آغاز میں مولانا نے اپنے اندازِ فکر کو بدلا، یعنی اِس خیال کو ترک کر دیا کہ مسلمانوں کے لیے مذہب اور سیاست ایک ہی چیز کے دو رُخ ہیں اور دونوں لازم و ملزوم ہیں؛ تو عام مسلمان، جو اُس وقت تک مولانا کا کلمہ پڑھتے رہے تھے اور اُن کی تحریروں پر سر دُھنتے رہے تھے؛ مولانا کی بات سُننے کے لیے اور اُسے قبول کرنے کے لیے ذہنی طور پر اپنے آپ کو تیار نہیں کر سکے۔ مولانا کو اِس کی شکایت آخر عمر تک رہی، مگر اُنھوں نے کبھی اس پر غور نہیں کیا کہ اِس صورتِ حال کی ذمّے داری (بعض اور اسباب کے ساتھ ساتھ) اُن کے اُس اُسلوبِ تحریر پر بھی عائد ہوتی ہے، جو دس بارہ سال تک مسلسل اپنے بے پناہ اور بے مثال انداز میں ذہنوں پر اثر ڈالتا رہا تھا، دلوں پر حکومت کرتا رہا تھا اور جس میں ٹھنڈے شعور کے بجائے گرم جذباتیت کو اصل حیثیت حاصل تھی۔ اُس زمانے میں مولانا کامیاب ترین نثر نگار تھے، لیکن وہ طرزِ خطابت ذہنوں میں شعور کی روشنی نہیں پھیلا سکا، بس دلوں کو گرماتا اور جذباتیت کو بڑھاتا رہا۔

ختمِ کلام کے طور پر الہلال کا ایک اور اقتباس پیش کرنا چاہوں گا۔ ایک صاحب نے مولانا کو خط لکھا تھا، جس میں بہ قولِ مولانا یہ بھی لکھا تھا کہ: "پولٹیکل مباحث مذہبی تعلیم سے الگ ہونے چاہییں"؛ مولانا نے الہلال کے شمارہ ۸ ستمبر ۱۹۱۲ء میں اس کا جواب دیتے ہوئے لکھا تھا:

"آپ فرماتے ہیں کہ پولٹیکل مباحث کو مذہبی رنگ سے الگ کر دیجیے۔ لیکن اگر الگ کر دیں تو ہمارے پاس باقی کیا رہ جاتا ہے؟ ہم نے تو اپنے پولٹیکل خیالات مذہب ہی سے سیکھے ہیں۔ وہ مذہبی رنگ ہی میں نہیں، بلکہ مذہب کے پیدا کیے ہوئے ہیں، ہم انھیں مذہب سے کیوں کر علاحدہ کریں۔ ہمارے عقیدے میں تو ہر وہ خیال جو قرآن کے سوا کسی اور تعلیم گاہ سے حاصل کیا گیا ہو، ایک کفرِ صریح ہے اور پالیٹکس بھی اس میں شامل ہے۔"
(مضامینِ آزاد، ص ۱۴۳)

مکتوب نگار نے اپنے خط میں یہ بھی لکھا تھا کہ:

"ان سات نمبروں کو پڑھ لینے کے بعد صاف معلوم نہیں ہوتا کہ آپ قوم کو کس قسم کی پولٹیکل تعلیم دینا چاہتے ہیں.... لیکن معاف کیجیے گا، آپ اپنے مذہبی رنگ میں پالیٹکس کو بھی خلط ملط کر دیتے ہیں اور اس طرح ملا دیتے ہیں کہ پہچان مشکل ہو جاتی ہے۔"

یہ بڑا چبھتا ہوا سوال تھا اور یہ سوال اس زمانے کے متعدد اہلِ نظر کے ذہن میں کھٹک پیدا کرتا تھا۔ (اور آج بھی یہ سوال جواب طلب ہے) مولانا نے اس کا جواب یہ دیا:

"اگر ہم کو اپنے مقاصد بالتفصیل بیان کرنے کی مہلت نہیں ملی تو مضائقہ نہیں، وہ نہایت مختصر لفظوں میں آج بھی سنائے جا سکتے ہیں..... الہلال کا مقصدِ اصلی اس کے سوا کچھ نہیں کہ وہ مسلمانوں کو اُن کے تمام اعمال و معتقدات میں صرف کتاب اللہ اور سنّتِ رسول اللہ پر عمل کرنے کی دعوت دیتا ہے، اور خواہ تعلیمی مسائل ہوں خواہ تمدّنی، سیاسی خواہ اور کچھ، وہ ہر جگہ مسلمانوں کو صرف مسلمان دیکھنا چاہتا ہے۔"
(ایضاً ص ۱۸)

اِس مضمون میں مولانا نے حقیقتاً کوئی بات نہیں کہی اور کوئی لائحۂ عمل پیش نہیں کیا، لیکن انشا پردازی کے کمال اور پرجوش پیرایۂ اظہار سے بہ ظاہر یہ معلوم ہوتا کہ سب کچھ کہہ دیا گیا ہے۔ ایسی پُرزور تحریریں اِس میں ذرا بھی شک نہیں کہ پڑھنے والوں کے دلوں کو گرما دیتی تھیں اور روح کو ٹھنڈا دیتی تھیں اور ایسے عمومی اور جذبائیت سے بھرے ہوئے بیانات ذہنوں میں ہر طرح کے استفسار کو گہری نیند سُلا دینے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ آٹھ دس سال تک جو لوگ ایسے بیانات سے سرشار ہوتے رہے ہوں، وہ لوگ اگر آخر میں آکر اِن سے مختلف، بل کہ متضاد بیانات کو قبول کرنے کے لیے اور ماننے کے لیے تیار نہیں ہو سکے، تو اِس میں اوروں کو شکایت ہو تو ہو، مولانا کو شکایت کرنے کا حق نہیں تھا۔ یہ جادو تو اُنھی کا چلایا ہوا اور یہ افسوں تو اُنھی کا پھونکا ہوا تھا۔ اور یہ سب کچھ انھوں نے اپنے اُس بے مثال پیرایۂ اظہار اور خطیبانہ طرزِ ادا کے واسطے سے انجام دیا جس میں شعور کے بجائے جذبائیت کو اُبھارنے کی بے انتہا صلاحیت تھی اور اُس میں یہ خوبی بھی تھی کہ اصل بات کو وضاحت اور قطعیت کے ساتھ پیش کرنے کی ضرورت نہیں رہتی تھی، طرزِ تخاطب کا تیز بہاؤ ذہن کو اپنے ساتھ بہالے جاتا تھا اور پڑھنے والا بس سر دُھنتا رہ جاتا تھا۔

مشرقی شعریات اور نیاز فتح پوری

مولانا شبلی پہلے شخص ہیں جنھوں نے مشرقی شعریات کی روشنی میں شاعری کے محاسن اور معائب پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کی۔ اُن کی تصانیف میں موازنۂ انیس و دبیر ایسی کتاب ہے جس میں اِس طریقۂ کار کی بہت سی تفصیلات محفوظ ہیں۔ شعریات کے مباحث قواعد کی کتابوں میں لکھے ہوئے تھے! شبلی نے پہلی بار اُن کو شعری جائزے کی بُنیاد بنا کر اطلاقی طریقِ کار کو روشناس کرایا۔ اِس کتاب نے شعریات کی حقیقی اہمیت کو واضح کیا اور یہ بتایا کہ کلاسکی شعری ادب میں بیان کی واقعی خوبیوں اور خامیوں کو اُس وقت تک صحیح طور پر نہیں سمجھا جاسکتا، جب تک کہ شعریات کی روایت سے، یا یوں کہیے کہ علومِ بلاغت سے واقفیت نہ ہو۔ اِس لحاظ سے یہ کتاب آج بھی منفرد حیثیت رکھتی ہے۔ کلاسکی ادب اور شعری تنقید کے اچھے طالب علموں کے لیے اِس کا مطالعہ ازبس ضروری ہے۔

مولانا شبلی کے بعد اس سلسلے میں دوسرا نام نیاز فتح پوری کا سامنے آتا ہے۔ کچھ اور کہنے سے پہلے دو تین باتوں کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ شبلی کا طریقِ کار یک جا صورت میں ہمارے سامنے ہے، یوں ہم آسانی کے ساتھ اُس کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ نیاز نے اِس ذیل میں جو کچھ لکھا ہے، وہ بکھرا ہوا ہے! یہ وجہ بھی ہے کہ اُس کی طرف نظر کم جاتی ہے اور اِس کی واقعی اہمیت اور قدر و قیمت کا اندازہ ہم نہیں کر پاتے۔

نیاز کی ایک مشکل اور بھی تھی۔ ایک طرف تو ادبی صحافت اور تجارت، اُن کے یہاں ایک ہی سکّے کے دو رُخ تھے اور اِس کی خاطر بھی وہ ایک نہ ایک ہنگامہ ساتھ لگائے رکھنا ضروری سمجھتے تھے، وہ ادبی ہو یا اعتقادی۔ دوسری

طرف اُن کی تحریروں سے واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ بعض شاعروں سے وہ ناراض تھے؛ اِن میں اصغرؔ اور جگرؔ کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ اِن دونوں کی شاعری کے متعلق اُنھوں نے جو کچھ لکھا ہے، اُس میں تنقیدی تجزیہ نہ ہونے کے برابر ہے؛ نیز اِن کے اشعار میں جو غلطیاں نکالی ہیں، اُن میں سے بیش تر کا تعلق اُن کی شدید ناپسندیدگی اور ناراضی سے ہے۔ ایسے مقامات پر وہ اُس مولوی کی طرح نظر آتے ہیں جس کو عمر بھر بُرا کہتے رہے تھے۔

اِن دونوں باتوں نے ایک طرف تو بہت سے لوگوں کے ذہن میں یہ خیال بٹھا دیا کہ وہ منصف مزاج نہیں تھے۔ دوسری طرف اُن کی ایسی ساری کاوشوں کو محض لفظی اعتراضات کہہ کر یا فرض کر کے، نظر انداز کر دینے کا رُجحان پیدا ہوا۔ اِس صورتِ حال کا ایک بُرا نتیجہ یہ نکلا کہ مختلف شاعروں کے کلام پر گفتگو کرتے ہوئے اُنھوں نے جہاں واقعی محاسن یا معائب کو دکھایا ہے، وہ بھی نظروں سے اُوجھل رہے۔

جن لوگوں کو نیازؔ سے اختلاف رہا ہے، یہ لوگ بھی اِس بات کو تو مانتے تھے کہ اُن کا مطالعہ وسیع تھا اور یہ کہ وہ بہت ذہین تھے۔ اِس بات کو بھی تسلیم کیا گیا ہے کہ بیان کی باریکیوں کو وہ خوب سمجھتے تھے اور یہ وہ مقام ہے جہاں تک اچھے خاصے پڑھے لکھے لوگوں کی رسائی نہیں ہو پاتی۔ ہما شما کا کیا ذکر نیازؔ نے ایک جگہ لکھا ہے:

"ادبیات خصوصاً شاعری کو پرکھنے کے لیے مقررہ اصول کے علاوہ اُس قوتِ فیصلہ سے بھی کام لینا پڑتا ہے جس کا تعلق صرف وجدان سے ہے، جو بڑی نازک چیز ہے اور اِسی لیے میں نقدِ شعر کو "انتقادِ عالیہ" کہتا ہوں۔" آخر میں یہ بات بھی کہ وہ مدرسے کے پڑھے ہوئے تھے، جہاں اُس زمانے میں علومِ بلاغت بھی پڑھائے جاتے تھے اور پڑھانے والے "منتخبِ روزگار" ہوا کرتے تھے۔

باضابطہ تعلیم، خداداد ذہانت اور مزاجی مناسبت، اِن تینوں صفات نے مل کر، بیان کے محاسن اور معائب کی تفہیم کا قابلِ رشک ملکہ اُن کے اندر پیدا کر دیا تھا۔ زبان اور پیرایۂ اظہار کے لحاظ سے سامنے کی باتوں پر تو بہتوں کی نظر پہنچ جاتی ہے؛ مگر بیان کی باریکیوں تک کم نظریں پہنچ پاتی ہیں؛ نیازؔ کی ایسی تحریروں نے بلاغت کے

نکات بہت سے پڑھنے والوں کے سامنے پیش کیے اور اِس طرح مشرقی شعری روایت کے ایک خاص حصے سے روشناس کرایا۔ شبلیؔ کے بعد یہ روایت کم زور ہو چلی تھی، نیازؔ نے اُس کو اپنے انداز سے متعارف کرایا اور اِس طرح اُس روایت کی توسیع کی۔

روایت کی توسیع کے سلسلے میں ایک یہ بات ضرور ذہن میں رہنا چاہیے کہ شبلیؔ کا دائرۂ فکر و عمل وسیع ہے۔ اُنھوں نے اصولی مباحث کو چھیڑا ہے اور گہرائی کے ساتھ اُن سے متعلق تفصیلات پر گفتگو کی ہے۔ اِس کے مقابلے میں نیازؔ کی تحریریں بہ طورِ عموم زبان اور بیان کے جائزے تک محدود رہی ہیں مگر اس کے ساتھ یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ نیازؔ کی تحریروں میں بیان کے نکات زیادہ وسعت اور تنوع کے ساتھ معرضِ بحث میں آئے ہیں۔ شبلیؔ کی نگارشات سے بعض اصولی مباحث کا علم بہتر طور پر حاصل ہوتا ہے اور نیازؔ کی تحریروں سے زبان اور بیان کی بہت سی باریکیاں سامنے آتی ہیں۔ یوں دیکھیے تو شعریات کی روایت کو سمجھنے کے لیے اِن دونوں کی تحریریں (اپنے اپنے دائرے میں) قابلِ قدر حیثیت رکھتی ہیں اور دونوں سے استفادہ ضروری ہے۔

بلاغت کے جو علوم اور جو مباحث ہیں، اُن سے یکسر نا آشنائی نے ہم میں سے اکثر اور بیش تر کو شعری روایت کے عرفان سے اور اُس کے نتیجے میں اظہار و بیان کے اسرار کا محرم بننے سے محروم رکھا ہے۔ یہ حقیقت ہے اور بہت تلخ حقیقت کہ ہماری جدید تنقید کا بیش تر حصہ ایسی تحریروں پر مشتمل ہے جنھیں انگریزی سے ترجمہ کیے گئے خیالات کا مجموعہ کہنا چاہیے اور یہ ترجمہ شدہ خیالات (مستثنیات سے قطعِ نظر) عموماً اُن حضرات کا عطیہ ہیں جو مغربی ادب سے جتنی بھی اور جیسی بھی واقفیت رکھتے ہوں، مشرقی شعری روایت سے کم سے کم شناسائی رکھتے ہیں۔ شعر کا مفہوم سمجھ لینا یا لفظوں کے معنی معلوم کر لینا (یا پھر سیاسی اور سماجی پس منظر پر دیر تک تقریر کر لینا) ایک بات ہے، اور بیان کی باریکیوں کو سمجھنا دوسری بات ہے، اور اِس دوسری بات سے بہت سے لوگ بے خبر رہتے ہیں، خاص کر اِس بنا پر کہ وہ شعریات کی روایت سے باخبر نہیں ہوتے۔

فکشن کی تنقید پر جو کام ہوا ہے، شعری تنقید پر اُس پایے کا کام جدید تنقید میں نہیں ہو پایا۔ اِس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ فکشن خود جدید چیز ہے، جو مغربی اثرات کے تحت اُردو میں پروان چڑھی، اِس لیے مغربی تنقیدی روایتوں کے زیرِ اثر اُس کے جائزے کا کام بہتر طور پر ہو سکا ہے؛ جب کہ شعری روایت بہت قدیم ہے، جس کا سلسلۂ نسب فارسی کی شعری روایت سے جا ملتا ہے۔ اِس شعری روایت سے جب تک واقفیت نہ ہو، اُس وقت تک تنقید کا حق ادا ہونے سے رہا۔ یہی وجہ ہے کہ جدید اُردو تنقید میں شعری تنقید، فکشن کی تنقید کے درجے کی نہیں ملتی۔ مشرقی شعری روایت سے ناواقفیت یا ناتمام واقفیت، شعری تجزیوں کو ناتمام، ایک رُخا اور بے نہ بنا دیتی ہے۔

بلاغت کی کتابوں میں معنی کو روح اور لفظ کو جسم سے بھی تعبیر کیا گیا ہے، اِس کے ساتھ یہ صراحت بھی کر دی گئی ہے کہ روح تک ہم جسم کے واسطے سے پہنچ سکتے ہیں؛ یوں روح کی برتری کے باوجود جسم کی اہمیت کچھ کم نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ علومِ بلاغت میں بیش تر بحثیں اندازِ بیان سے متعلق ہوتی ہیں۔ اِس کی ایک ادنا درجے کی مثال یہ ہے کہ ہم معنی یا قریب المفہوم اشعار کے تقابل میں جب ہم ترجیح کا اظہار کرتے ہیں، تو اکثر صورتوں میں اُس کی بُنیاد بیان کے محاسن پر ہوتی ہے۔

ضمنی طور پر ایک اور بات، اصلاحِ کلام کے مباحث سے متعلق جو کتابیں لکھی گئی ہیں (مثلاً صفدر مرزا پوری کی کتاب مشاطۂ سخن) اب ہم نے اُن کے مطالعے کو بھی غیر ضروری قرار دے رکھا ہے۔ اِس کا نتیجہ یہ بھی ہوا ہے کہ انتخابِ الفاظ کے متعلقات سے ذہن خالی ہوتے جاتے ہیں۔ اِن کتابوں میں جو کچھ لکھا گیا ہے، اُن سب باتوں کو ماننا ضروری نہیں؛ لیکن اصلاحِ شعر سے متعلق ایسی تحریروں کا مطالعہ ضروری ہے، کیوں کہ اس طرح شعر میں یک جا لفظوں کی معنوی نسبتوں کا اور برمحل الفاظ کے انتخاب کا شعور پیدا ہوتا ہے یا اُس پر جِلا ہوتی ہے۔

اِس بات سے ہم سب واقف ہیں کہ کسی اچھے شعر کا کوئی ایک لفظ ذہن سے نکل جائے اور موزوں طبیعتی کی مدد سے اُس کی جگہ کوئی دوسرا لفظ رکھ دیا جائے، تو محسوس یہی ہوتا ہے کہ بات اُس طرح بنی نہیں۔ اِس کی اصل وجہ یہ ہوتی

ہے کہ کسی شعر میں جس قدر لفظ یک جا ہوتے ہیں، اُن میں خاص طرح کا اندرونی ربط پیدا ہو جاتا ہے اور معنوی نسبتیں کارفرما ہو جاتی ہیں اور اُس صورت میں ایک خاص لفظ کی جگہ دوسرا عام لفظ اُس نسبت اور ربط سے معرّا ہوتا ہے۔ نکتہ سنج طبیعتیں اِس کے عرفان سے بے خبر نہیں ہوتیں۔ نکتہ سنجی کا یہ انداز ہماری شعری روایت کا حصہ رہا ہے۔ چوں کہ یہ گفتگو اس مقام پر ضمنی حیثیت رکھتی ہے، اِس لیے محض اپنے مفہوم کی وضاحت کے لیے، مرزا دبیر کی ایک اصلاح بہ طورِ مثال پیش کرنے پر اکتفا کروں گا:

" میر واجد حسین مجھ سے ناقل تھے کہ ایک مرثیہ کسی شاگرد کا کہا ہوا مجھے مرزا صاحب نے دیا کہ اِس کو صاف کردو۔ حضرت عباسؓ کے حال کا مرثیہ تھا، اُس موقعے پر کہ جب حضرت عباسؓ خیمے سے برآمد ہوئے ہیں، مرزا صاحب نے اصلاحاً یہ ٹیپ لکھی تھی:

آپ آتے ہیں، عورت نہ کوئی سامنے آئے
اقبال سے کہ دو کہ عناں تھامنے آئے

مجھے جو شرارت سوجھی تو میں نے دوسرا مصرع یوں لکھ دیا: "ہاں فتح سے کہ دو کہ عناں تھامنے آئے"۔ میں گردن جھکائے لکھ رہا تھا کہ مرزا صاحب آہستہ آہستہ آکر پیچھے کھڑے ہو گئے، مجھے خبر نہ ہوئی۔ اِس ٹیپ کو پڑھ کر ہنسے اور فرمایا: واہ میر واجد حسین صاحب! آپ نے تو مجھے بھی اصلاح دے دی.... میں چُپ۔ فرمایا: کیا "اقبال" سے آپ "فتح" کو اِس موقعے پر ترجیح دیتے ہیں؟ میں نے عرض کی: جی نہیں، اِس وقت میرے خیال میں یوں ہی آگیا، میں اِس کو مٹائے دیتا ہوں..... فرمایا: ذرا ٹھہرو، سمجھ تو لو کہ لفظِ "فتح" میں کیا بُرائی اور "اقبال" میں کیا خوبی ہے۔ "اقبال" اُردو میں مذکر اور "فتح" مونث ہے؛ پس جب شاعر اچھے شگون کے خیال سے یہ کہتا ہے کہ عورت کوئی سامنے نہ آئے، تو "فتح" جو مونث ہے (اُس کا) سامنے آنا کب مناسب ہوگا۔ اِس کے سوا لفظِ "اقبال" کے لفظی معنے پر غور کرو۔ "اقبال" کے خود معنے آگے آنے کے ہیں، لفظِ "فتح" میں یہ بات کہاں؟"

(حیاتِ دبیر، جلدِ اوّل، ص ۵۴)۔

عملی تنقید کا وجود اُردو میں کسی نہ کسی صورت میں ہر زمانے میں ملتا ہے۔ تذکروں میں مختلف مقامات پر اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ امیرؔ و داغؔ کے زمانے میں اور اُن کے کچھ بعد تک اس کی گرم بازاری رہی۔ اُس زمانے میں بیش تر توجہ روزمرّہ اور محاورے کے صحیح استعمال پر دی جاتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس زمانے میں اگرچہ بے شمار بحثیں ہوتی رہیں اور اعتراض کیے جاتے رہے، لیکن عملی تنقید ایک مستقل انداز کی شکل اختیار نہیں کر پائی۔

الفاظ کی صحت و عدمِ صحت پر گفتگو کرنا بجائے خود ضروری بھی ہے اور اہم بھی، لیکن اِس سے کسی شخص کے علم کا یا مطالعے کا اندازہ تو کیا جا سکتا ہے، ذہنِ رسا کا نہیں۔ اصل مرحلہ یہ ہوتا ہے کہ بات جس رُخ سے کہی گئی ہے، اُس کا گہری نظر سے جائزہ لیا جا سکے اور اس میں مفہوم اور بیان سے متعلق جو نزاکتیں ہوں، اُن کو پوری طرح سمجھ کر معرضِ اظہار میں لایا جا سکے۔ علم کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ ذہن رسا ہو، جس کے فیض سے خیال کی تیز نگاہیں گہرائیوں تک اُتر پائیں۔ نیازؔ میں یہ خصوصیات یک جا تھیں۔

جس زمانے میں ہندستان واقعی محشرستانِ خیال تھا، جوشؔ کی شاعری کا غلغلہ بلند ہوا اور اس بلند آہنگی کے ساتھ کہ الفاظ کی گرج کے سامنے توپوں کے دہانے ٹھنڈے ہو گئے۔ جوشؔ کی نظموں میں کثرتِ الفاظ، کثرتِ تشبیہات واستعارات اور تکرارِ خیال کی اصل حیثیت ہوتی ہے۔ یہ اجزا ایک خاص انداز کی مرصّع کاری کا حق ادا کر دیا کرتے تھے۔ ان سب پر مستزاد تھا اُن کا پُرزور اندازِ بیان۔ حسین تشبیہات خیال فریب استعارے اور شورانگیز پیرایۂ اظہار نے عام لوگوں کے ذہنوں میں پسندیدگی کے سوا اور کسی چیز کے لیے جگہ ہی نہیں چھوڑی تھی۔ الفاظ جوشؔ کا سرمایۂ کمال بھی ہیں اور اُن کی سب سے بڑی کم زوری بھی۔ نظموں میں لفظوں کا انبار ہوتا ہے، جن میں سے کچھ لفظ مناسب ہوتے ہیں، کچھ بے جوڑ اور متعدد مقامات پر کچھ لفظ اصل مفہوم کے منافی بھی ہوتے ہیں۔ نیازؔ نے جوشؔ کی شاعری کے اِس پہلو کا عملی تنقید کے نقطۂ نظر سے جائزہ لیا۔ لفظی تضاد، طرزِ ادا کی نارسائی اور ایسی ہی دوسری

خامیوں کی واضح طور پر نشان دہی کی۔ یہ بہ ظاہر جوشؔ کی شاعری کا جائزہ تھا، لیکن درحقیقت عملی تنقید کی اہمیت، ضرورت اور اس کے دائرۂ کار کا باضابطہ تعارف تھا۔ اس کاسب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اصولی، تشریحی اور تاثراتی تنقید کے دوش بہ دوش اُس عملی تنقید کی حقیقی قدر و قیمت اور اُس کی ناگزیر ضرورت اور واقعی اہمیت کا احساس عام ہوا، جس میں پیرایۂ اظہار اور طرزِ ادا کے محاسن و معائب کا جائزہ لیا جاتا ہے، نیز مفہوم اور بیان کے باہمی ربط پر گفتگو کی جاتی ہے۔

اُسی زمانے میں سیمابؔ اکبرآبادی نے "دبستانِ اکبرآباد" کی خیالی حدبندی کی تھی۔ اِس نسبت سے بھی اُن کی یہ کوشش رہتی تھی کہ نظم ہو یا غزل، اُس میں اندازِ بیان کے لحاظ سے ایسا بانکپن ضرور پیدا ہو جائے جس کو اُن کے خاص رنگ سے تعبیر کیا جاسکے۔ اِس کے لیے وہ جا و بے جا بھاری بھرکم الفاظ کے استعمال میں بھی مطلق تکلف نہیں کرتے تھے اور اِس پھیر میں بیان و اظہار کا ناگزیر ربط بھی نگاہوں سے اوجھل ہو جایا کرتا تھا۔

نیازؔ نے اور شعرا کے علاوہ جوشؔ اور سیمابؔ کے کلام کا خاص طور پر جائزہ لیا ہے۔ ان جائزوں کو ذرا نظر جما کر پڑھا جائے، تو ایسے مقامات سامنے آئیں گے جہاں معنی و بیان کے لحاظ سے طرزِ اظہار کی خامیوں کی نشان دہی کی گئی ہے اور ایسے مقامات بھی جہاں الفاظ کی باہمی معنوی نسبتوں یا استعارے میں وجہِ جامع کے بگڑ جانے یا ٹوٹ جانے پر اعتراض کیا گیا ہے۔ شعریات کی روایت کے اچھے طالبِ علم کے لیے ایسے مقامات بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ اُس کے سامنے وہ باتیں آجاتی ہیں جن تک عام پڑھنے والوں کی نگاہیں نہیں پہنچتیں۔ اِس سے پہلے کہ بعض مثالیں پیش کی جائیں، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس اندازِ نقد کے سلسلے میں نیازؔ کے نقطۂ نظر کو بھی پیش کر دیا جائے۔ سیمابؔ کے مجموعے کارِ امروز پر نیازؔ نے مفصل تبصرہ کیا ہے، اُس کے شروع میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اغلاطِ شعر دو قسم کے ہوا کرتے ہیں، ایک تو وہ جن کا تعلق عروض و قافیہ سے ہوتا ہے اور دوسرے وہ جو ترکیبِ الفاظ اور فنِ معانی و بیان سے متعلق ہیں۔ اُس قسم کی غلطیاں زیادہ تر نو مشق شعرا کے کلام میں پائی جاتی

ہیں...... لیکن دوسری قسم کی غلطیاں، جو زیادہ تر کہنہ مشق شعرا ہی کے یہاں نظر آتی ہیں، اِن کے کلام میں بھی موجود ہیں۔"

(انتقادیات، دوم، ص ۱۵۱)

اِسی کتاب میں نسبتاً وضاحت کے ساتھ دوسری جگہ اسی بات کو یوں لکھا ہے:

"غزل ایسے متفرق نقوش کا مجموعہ ہے، جنھیں نقاش نے مختلف اوقات میں، مختلف کیفیات کے ساتھ کاغذ پر پیش کیا ہے اور ایک کا دوسرے سے کوئی تعلق نہیں؛ لیکن نظم ایک ایسی تصویر ہے جس میں مصوّر اُس کے پس منظر کی فضا، اُس کے خطوط کے انحنا، اُس کے سایوں کے اُتار چڑھاو اور اُس کے رنگوں کے امتزاج سے ایک ہی کیفیت کو پیش کرنا چاہتا ہے اور تمام ماحول کو اپنے اُسی مرکزِ خیال کی طرف کھینچ لانا چاہتا ہے جو نقش کی نہیں، نقاش کی انفرادیت کو ظاہر کرتا ہے۔ اِس لیے شاعر جس قدر غزل میں آزاد ہے، اُسی قدر نظم میں پابند ہے اور ایک نقاد اگر غزل کے ایک ایک شعر پر علاحدہ نقد کرنے کے لیے مجبور ہے، تو نظم میں شروع سے لے کر اخیر تک ایک ایک شعر کو مسلسل و مربوط کر کے دیکھنا پڑتا ہے کہ کہاں کیا نقش ہے اور کون لفظ بے محل استعمال کیا گیا ہے۔" (ص ۳۱۶)

اِن دو اقتباسات سے نیاز کا اندازِ نظر سامنے آجاتا ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ کچھ مثالوں سے اِس کی وضاحت کی جائے۔ سیماب کے مجموعۂ منظومات "کارِامروز" کا آغاز اِس رباعی سے ہوتا ہے:

اے ربِّ قدیم و کردگارِ امروز
وے نزہتِ ماضیؔ و بہارِ امروز
دیروز رہینِ منّتِ رحمتِ تو
لطف و کرمت ضامنِ کارِ امروز

اِس سے متعلق نیاز نے لکھا ہے:

"اِس رباعی میں ہر جگہ ترکیبِ اضافی اختیار کی گئی ہے، مثلاً: کردگارِ امروز، نزہتِ ماضی، رہینِ منّت، ضامنِ کار؛ لیکن پہلا ٹکڑا "ربِّ قدیم"

صفت موصوف واقع ہوا ہے، جو علمِ معانی و بیان کی رو سے خلافِ فصاحت ہے۔ علاوہ اِس کے "رب" کی صفت میں جب لفظِ "قدیم" استعمال کیا جائے گا، تو اُس کے مفہوم میں ازل و ابد دونوں شامل ہوں گے، حالاں کہ محل کا اقتضا یہ ہے کہ صرف عہدِ ماضی یا عہارِ گذشتہ سے اس کو متعلق کیا جائے۔ اگر بجائے "ربِ قدیم" کے "خالقِ دی" کہا جاتا، تو یہ نقص دور ہو جاتا۔"
(انتقادیات، دوم، ص ۱۵۲)

ہمارے اچھے طالب علموں کی نظر میں یہ بات رہنا چاہیے کہ بیان کا تناسب اور توازن بہت اہمیت رکھتا ہے، خاص کر اُس صورت میں جب کسی مصرعے یا شعر میں کئی ٹکڑے ایک انداز کے یک جا ہو جائیں۔ مثلاً اسی رباعی کے پہلے شعر میں چار مرکبات آئے ہیں۔ تین اضافی مرکبات ہیں اور ایک توصیفی۔ ظاہراً اس میں کوئی خرابی نظر نہ آتی ہو؛ لیکن سخن سنجی کا جو اعلا معیار ہے، اُس کے لحاظ سے یہاں بیان میں تناسب اور توازن قائم نہیں رہ سکا۔

ایک اور مثال سے اِس کی وضاحت شاید بہتر طور پر ہو سکے گی۔ فیضؔ کا شعر ہے:

شمعِ نظر، خیال کے انجم، جگر کے داغ
جتنے چراغ ہیں، تری محفل سے آئے ہیں

پہلے مصرعے میں تین مرکبات ہیں۔ اِن میں سے پہلے دو مرکبات میں تشبیہی نسبت ہے، یعنی شمع کو نظر سے اور خیال کو انجم سے تشبیہ دی گئی ہے؛ لیکن تیسرا مرکب اضافی ہے، حالاں کہ حُسنِ ادا اور تناسبِ بیان کا یہ تقاضا ہے کہ اِس میں بھی تشبیہی نسبت ہونا چاہیے تھی۔ یا پھر پہلے دونوں مرکب بھی اِسی انداز کے ہوتے۔ اگر تینوں مرکب ایک ہی انداز کے ہوتے (یعنی تشبیہی یا اضافی) تو حسنِ بیان کے لحاظ سے اِس شعر کی خوبی بڑھ جاتی اور یہ جو ایک بدنمائی پیدا ہو گئی ہے، شعر اِس سے محفوظ رہتا۔ اب بھی اِس شعر کو تشبیہِ مرکب کی تعریف میں پیش کیا جا سکتا ہے کہ پہلے نظر کو شمع سے اور خیال کو انجم سے تشبیہ دی اور پھر اُن کو "چراغ" سے تشبیہ دی گئی؛ مگر اُس صورت میں حُسنِ بیان کے لحاظ سے بھی اِس کی تعریف کی جاتی اور

بیان کی اِس خامی سے یہ شعر محفوظ رہتا۔ اِس بات کو ذہن نشین کرنا یوں بھی ضروری ہے کہ جب ہم کسی کے کلام کو پڑھیں تو یہ نکتہ بھی ہماری نظر میں رہے۔

سیماب کی ایک نظم ہے "نوائے تجدید"۔ نیازؔ کے الفاظ میں: "اِس نظم کے ذریعے شاعر نے اس خیال کو ظاہر کرنا چاہا ہے کہ ہم بہ حالتِ موجودہ نہایت ہی پستی و ذلّت کی حالت میں ہیں، لیکن ہمارا یہ زوال ہی اپنے اندر عروج کے اسباب پنہاں رکھتا ہے اور یہی وہ راز ہے جس کو شاعر "نوائے تجدید" کے نام سے موسوم کرتا ہے۔" اِس نظم کے پہلے بند میں یہ دو شعر بھی ہیں:

میری ہر اک جست سے پیدا ہیں لاکھوں بجلیاں
خرمنِ آتش زدہ کا شعلۂ جوالہ ہوں
زندگی کی ڈھونڈتے ہو مجھ میں کیا چنگاریاں
اک حریمِ عشق کی خاکسترِ صد سالہ ہوں

نیازؔ نے لکھا ہے:

"پہلا مصرع اصل مفہوم کے بالکل منافی ہے، کیوں ہر اک جست سے لاکھوں بجلیاں پیدا ہونا تو عروجِ عمل کا ثبوت ہے، نہ کہ انحطاط و زوال کا اسی طرح دوسرے مصرعے میں "شعلۂ جوالہ" مناسب نہیں، علی الخصوص اِس حالت میں کہ اُس کے بعد ہی دوسرے شعر میں شاعر نے اپنے آپ کو "خاکسترِ صد سالہ" اور زندگی کی چنگاریوں سے بالکل خالی کہا ہے۔"

(انتقادیات، دوم، ص ۱۵۵)

سیمابؔ کا ایک مصرع ہے: "بے خودی کے نام سے جب دورِ جامِ بادہ تھا"، اِس کے متعلق لکھا ہے: "دورِ جام کہنے کے بعد لفظِ "بادہ" کا اظہار بلاغت و فصاحت دونوں کے منافی ہے۔" (ایضاً ص ۱۴۸)

جوشؔ نے ایک نظم میں اپنی شریکِ زندگی سے خطاب کرتے ہوئے لکھا ہے:

کیوں نہیں روتی کہ دُنیا دام میں آئی ہوئی
زر کے پیچھے دوڑتی پھرتی ہے گھبرائی ہوئی

اِس پر تبصرہ کرتے ہوئے نیازؔ نے ایک ایسے نقص کی طرف متوجہ کیا ہے جو ویسے شاید بہتوں کے ذہن میں بھی نہ آپاتا، لکھتے ہیں:

"لفظ "دام" کے معنی جال کے ہیں اور مجازاً اُس کا استعمال مکروفریب کے محل پر بھی ہوتا ہے؛ لیکن اصولِ معانی و بیان کے لحاظ سے مجازی معنی میں ایک لفظ ہمیشہ اُس وقت استعمال کیا جائے گا جب اُس کے بعد کوئی لفظ یا فقرہ ایسا نہ ہو جو لفظ کے اصل مفہوم کے متناقض ہو، درآں حالے کہ یہاں دوسرے مصرعے میں "دوڑتی پھرتی" کا فقرہ استعمال کیا گیا ہے، جو "دام" کے اصل معنی کے متناقض ہے۔ دام میں آنے کے بعد "دوڑتے پھرنا" کیوں کر صحیح ہو سکتا ہے۔" (ایضاً ص ۴۸)

اِسی اندازِ نکتہ سنجی کی ایک اور مثال۔ جوشؔ کی نظم "ربودگی کی رات" پر تبصرہ کرتے ہوئے استعاراتی اندازِ بیان کے سلسلے میں ایک نکتے کی وضاحت اس طرح کی ہے:

"اِس نظم میں پہلے تو وہ یہ ظاہر کر چکے ہیں کہ سڑکوں پر کامل خاموشی طاری ہے، لیکن آگے چل کر یہ بھی فرماتے ہیں:

لے رہی ہے سسکیاں روندی ہوئی سڑکوں کی گرد

اور یہ بھی:

کہہ رہے ہیں کتنی اُلجھی حسرتوں کی داستاں
راستوں پر گاڑیوں کے پیچ و خم کھاتے نشاں

ہر چند یہ سب استعارتاً بیان ہوا ہے، لیکن جوشؔ صاحب کو معلوم ہونا چاہیے کہ ایسے استعاروں کا استعمال، جو کسی نہج سے جمعِ اضداد کی صورت پیدا کر سکیں، شاعری کا نقص ہے۔" (ایضاً ص ۳۰۷)

یہ واقعہ ہے کہ "سسکیاں لینا" اور "کہنا" (بہ طورِ استعارہ کیوں نہ ہو) کامل خاموشی کے منافی ہے۔ جوشؔ کی نظم "ناخدا کہاں ہے" کا جائزہ لیتے ہوئے ایسے ہی ایک اور نقص کی طرف ایک اور انداز سے توجہ منعطف کرائی ہے۔ اِس نظم کے تیسرے بند کا پہلا شعر ہے:

ہواؤں کی سنسناہٹیں ہیں، سیاہ موجوں کے ہیں تھپیڑے
نہ آئے دریا کو وجد کیوں کر، گھٹا جب اپنا رباب چھیڑے

نیاز نے بلاغت کی ایک باریکی کی طرف یوں توجہ دلائی ہے :

"دوسرا مصرع اس بند کا بالکل بدل دینے کے قابل ہے، کیوں کہ جس بند میں ہواؤں کی سنسناہٹ، موجوں کے تھپیڑوں، سیلاب... کے تماچوں اور طوفان کے ڈربیڑوں کا ذکر کیا جائے، جو واقعی نہایت ہولناک مناظر ہیں؛ اس میں رباب چھیڑنے اور وجد میں آنے کی گنجایش کیوں کر نکل سکتی ہے۔ دفعتاً طوفان و سیلاب کا ذکر کرتے کرتے، محض نشاط کا تلازمہ شروع کر دینا اور رزم سے بزم میں آجانا فنِ بلاغت کے لحاظ سے نہایت سخت عیب ہے۔" (ص ۳۲۹)

جوش کی ایک نظم ہے "دختران حوا کا کورس"، اس کے چوتھے بند کا پہلا شعر ہے :

اپنے مکھڑوں میں نہ غلطاں ہو اگر موجِ گہر
لبِ گُل رنگ پہ کھیلے نہ تبسّم کا اثر

اس میں ایک خامی کی طرف اس طرح توجہ دلائی ہے :

"پہلے مصرعے میں "میں" غلط ہے، "پہ" ہونا چاہیے؛ کیوں کہ "غلطانی" سطح چاہتی ہے اور سطح کے لیے "میں" کا استعمال درست نہیں۔"
(مالہ وما علیہ، ص ۳۷)

اسی بات کی دوسری جگہ ایک اور انداز سے واضح کیا ہے۔ "تخلیقِ کائنات" سے متعلق جوش کی مشہور نظم کا شعر ہے :

دھندلی، اونچی فضاؤں میں غلطاں
زلفِ حوّا و دامنِ مریم

"اونچی فضا کے لحاظ سے "غلطاں" کی جگہ "پرّاں" ہونا چاہیے۔ "غلطاں" ہمیشہ نیچے لوٹنے والی چیز کی صفت میں استعمال ہوگا۔" (ایضاً ص ۲۲)

ماہر القادری کا مصرع تھا: "ہیں نے ذرّوں سے تراشے ہیں ستاروں کے جہاں" نیاز نے ایک نکتے کی طرف یوں متوجہ کیا ہے :

"تراش کر کوئی چیز بنانا اِس کا مقتضی ہے کہ وہ چیز جسے ہم تراشتے ہیں، اُس سے چھوٹی ہو، جس سے وہ تراشی گئی ہے ؛ لیکن اِس مصرعے میں ذرّوں سے ستارے تراشے گئے ہیں، حالاں کہ ستاروں کے مقابلے میں ذرّہ بہت چھوٹی چیز ہے ؛ اِس لیے "تراشے ہیں" کی جگہ "بنائے ہیں" ہونا چاہیے۔" (ایضاً ص ۱۶۷)

جوشؔ کا ایک مصرع ہے :

ستارے دفن ہو جاتے ہیں جب آغوشِ ظلمت میں

نیازؔ نے لکھا ہے : "آغوش میں کوئی چیز دفن نہیں ہوتی ، بلکہ چھپتی ہے" (انتقادیات، دوم، ص ۲۹۵)۔ "ظلمت" کو جب "آغوش" سے تعبیر کر لیا، تو پھر سارے تلازمے "آغوش" کی نسبت سے آئیں گے ، یہ بیان کا مسلّمہ قاعدہ ہے ۔ مثلاً یوں کہا جائے کہ "قبر کی آغوش میں دفن ہو گئے" تو یہ اندازِ بیان صحیح نہیں ہوگا ؛ "قبر کی آغوش میں چھپ گئے" ، جیسا پیرایۂ اظہار درست ہوگا ۔ نیازؔ نے اِسی کی طرف اشارہ کیا ہے ۔

جوشؔ کا ایک اور مصرع ہے : "مکاں کے بام و در بجلی کی رَو میں جب چمکتے ہیں" اِس سے متعلق لکھتے ہیں :

"شاعر کو "رَو" اور چمک کا فرق معلوم نہیں ۔ "رَو" کرنٹ کو کہتے ہیں جس میں خود کوئی چمک یا روشنی نہیں پائی جاتی اور نہ اُس کے انعکاس سے بام و در جھلک سکتے ہیں ۔ بجائے "رَو" کے "چمک" یا "تابش" استعمال کرنا چاہیے تھا ۔" (ایضاً ص ۲۹۵)

لینن سے متعلق سیمابؔ کی نظم میں یہ شعر بھی ہے :

بے کسی کے زرد چہرے پر خوشی کا نور تھا
افسرِ شاہی ، بساطِ محفلِ مزدور تھا

"" افسر" تاج کو کہتے ہیں اور تاج کو "بساط" کہنا غلط تعبیر ہے ۔ "بساط" میں بسط یا پھیلاؤ کا مفہوم پنہاں ہے ، اِس لیے " افسر" کو "بساط" کہنے کی کوئی وجہ نہیں ہو سکتی ۔" (ایضاً ص ۱۶۶)

سیمابؔ کی نظم "فردوسِ گم شدہ" کے متعلق لکھتے ہیں : " اِس نظم کا دوسرا بند

شاعر نے اِس دعوے کے ساتھ شروع کیا ہے کہ:

عالمِ ایجاد اک مجموعۂ اضداد ہے
اختلافِ رنگ و بو سے انجمن آباد ہے

حالاں کہ "اختلافِ رنگ و بو" میں تضاد نہیں، بلکہ تنوّع ہے ..... پھر آگے چل کر لکھتے ہیں:

رکھ لیے ہیں نام پھولوں کے ہمیں نے مختلف
فطرتِ گلشن مگر اِس قید سے آزاد ہے

اِس شعر نے اُس دعوے کو بالکل رد کر دیا جو شاعر نے پہلے شعر میں کیا تھا کہ:
عالمِ ایجاد اک مجموعۂ اضداد ہے" (ایضاً ص ۱۶۷)

سیمابؔ کی ایک نظم ہے "منافق"، اُس میں یہ دو شعر بھی ہیں:

دل اُس کا مزبلہ ہے اور گندہ ہے زباں اُس کی
کثافت سے ہیں آلودہ خیال آرائیاں اُس کی
زباں پر کچھ ہے، دل میں کچھ، نمونہ ہے دو رنگی کا
خود اُس کا ہر عمل شاہد ہے اُس کی ظرف تنگی کا

اِس نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے نیازؔ نے لکھا ہے:

"نہ صرف اِن دو شعروں بلکہ پوری نظم میں منافق کی تصویر کھینچ کر یہ ثابت کیا ہے کہ اُس کا ظاہر و باطن یکساں نہیں ہے اور جو دل میں ہے، وہ زبان پر نہیں ہے! لیکن اِس مصرعے میں: "دل اس کا مزبلہ ہے اور گندہ ہے زبان اُس کی" بیان کا یہ التزام قائم نہ رہ سکا، کیوں کہ یہاں دل اور زبان دونوں کو گندہ دکھایا۔ اگر اِس مفہوم کو یوں ادا کیا جاتا کہ گو زبان بہ ظاہر صاف ہے لیکن دل اُس کا مزبلہ ہے، تو بے شک درست ہو سکتا تھا۔"
(ایضاً ص ۱۷۵)

سیمابؔ ہی کی ایک نظم کا شعر ہے:

تغیّرات اور علی التّواتر، تصرّفات اور بے محابا
کمالِ حسن و جمال کیا ہے، زوالِ شیب و شباب کیا ہے

"دوسرے مصرعے میں "زوالِ شیب و شباب" لکھا گیا ہے، دراں حالے کہ "شیب" زوال کی صورت ہے، "زوالِ شباب" تو ٹھیک ہے، لیکن "زوالِ شیب" کے معنی تو از سرِ نو جوان ہو جانے کے ہیں۔"

(ایضاً ص ۱۷۶)

جوشؔ کی نظم "محشرستانِ کان پور" کے شروع کے دو شعر ہیں:

اے سیہ رو، بے حیا، وحشی، کمینے، بدگماں
اے جبینِ ارض کے داغ، اے دنیِ ہندوستاں
تجھ کو عورت نے جنا ہے، جھوٹ ہے یہ اُو لعین
آدمی کی نسل سے اور تو، نہیں، ہرگز نہیں

نیازؔ نے اپنے خاص انداز میں لکھا ہے:

"پہلے شعر میں سرزمینِ ہندستان سے خطاب ہے، جسے "جبینِ ارض کا داغ" کہ کر اور موثق کر دیا گیا ہے، لیکن دوسرے شعر میں فرماتے ہیں کہ "تجھ کو عورت نے جنا ہے" دراں حالے کہ ہندستان کی سرزمین کو عورت نے کبھی نہیں جنا اور نہ وہ آدمی کی نسل سے ہے۔ یہ نقص معانی و بیان کا ہے۔

اور ایک شعر ہے:

تیغِ بُرّاں اور عورت کا گلا، کیوں بدصفات!
چھوٹ جائیں تیری نبضیں، ٹوٹ جائیں تیرے ہاتھ

"دوسرے مصرعے میں جو بددُعا دی گئی ہے، وہ غالباً اُسی عورت کی طرف سے دی گئی ہے، جس کا گلا تیغِ بُرّاں کی نذر ہوا ہے؛ ورنہ ظاہر ہے کہ ایسی پُرجوش نظم میں یہ نسائی بددُعا کیسی!" (ایضاً ص ۲۸۲)

جوشؔ کی نظم "بدمست رات" کا ایک شعر ہے:

نغموں کے تلاطم سے تھا جنبش میں لبِ لعل
موجوں کے تھپیڑوں میں تھا دریا کا کنارا

"نغموں کے تلاطم کو موجوں کا تھپیڑا اور لبِ معشوق کو دریا کا کنارا کہنا تشبیہ نہیں، بلکہ پھبتی ہے۔"

اِسی نظم کا یہ شعر ہے اور اِس میں بھی ضعفِ تعبیر کی خرابی کو نمایاں کیا ہے:

ہر سانس میں اپنے ہی پہ پیچیدہ جوانی
ہر گام پہ لیتا ہوا زلفوں کا سہارا

"دونوں مصرعوں میں تضادِ مفہوم ہے۔ جو شخص اپنی قوّت کے زعم میں ہر وقت اینٹھتا رہتا ہے، اُس کو فارسی محاورے میں "برخود پیچیدن" کہتے ہیں، چناں چہ فردوسی، سہراب کی قوّت کا حال بیان کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتا ہے:"

تو گوئی کہ برخود بہ پیچد ہمی

اِس لیے جیسا کہ شاعر نے پہلے مصرعے میں ظاہر کیا ہے، یہ ہو سکتا ہے کہ اُس کا محبوب اپنے جوشِ جوانی میں "پیچ و تاب" کھا رہا ہو! لیکن اِسی کے ساتھ فوراً دوسرے مصرعے میں یہ کہنا کہ "ہر گام پہ لیتا ہوا زلفوں کا سہارا" اُس کے انتہائی ضعف و نقاہت کو ظاہر کرتا ہے۔ اِس کے علاوہ، زلفوں کا سہارا لینا بھی کوئی معنی نہیں رکھتا۔ کیا معشوق کی زلف کوئی عصائے پیری تھا جس کا سہارا لیا جا سکتا ہے؟" (ایضاً ص ۲۹)

جوشؔ کی ایک نظم میں یہ شعر بھی ہے:

پھر اُٹھوں گا ابر کے مانند اٹھلاتا ہوا
گھومتا، گھرتا، گرجتا، گونجتا، گاتا ہوا

دوسرا مصرع بہ ظاہر کس قدر پُر زور ہے، اِس کے متعلق نیازؔ نے لکھا تھا: "پہلی چار صفتیں تو ابر کے لیے ٹھیک ہیں، لیکن "گونجنا" اور "گاتا" اُس سے متعلق نہیں ہو سکتا۔ مکان گونجتا ہے، وادی گونجتی ہے، لیکن ابر نہیں گونجتا۔ اِسی طرح جب ابر کو گرجتا ہوا کہہ دیا تو پھر اُس کا گانا کیا معنی؟"

اِن متفرق مثالوں سے نیازؔ کا وہ طرزِ انتقاد سامنے آ گیا ہو گا جس کی طرف آغازِ مضمون میں توجہ دلائی گئی ہے۔ اِس کی تکمیل کے لیے میں چاہتا ہوں کہ ایک مکمل نظم پر اُن کے اِس اندازِ تنقید کو پیش کیا جائے، اِس سے وضاحت کا حق بہتر طور پر ادا ہو سکے گا۔ انتقادیات (جلدِ دوم) میں جوشؔ کی بعض نظموں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مشکل سے جوشؔ کی کوئی ایسی نظم نظر آئے گی جس میں اِس نوع کے نقائص نہ پائے جائیں۔ مثلاً ایک اور نظم ملاحظہ کیجیے جس کا عنوان "التجا" ہے اور جس کے ہر شعر میں بادِ صبا سے خطاب کیا گیا ہے:"

۱۔ اِدھر بھی بادِ صبا آ، بہار کی سوگند
شمیمِ طُرّۂ گیسوئے یار کی سوگند

۲۔ کھلا دے میرے چمن میں بھی غنچۂ اُمید
خروشِ آمدِ فصلِ بہار کی سوگند

۳۔ چھُڑا دو رنگیٔ اُمیدو بیم سے دل کو
تبسمِ سحر و حسنِ یار کی سوگند

۴۔ مرے دماغ پہ بھی ڈال پرتوِ جاناں
تجھے شعاعِ سرِ کوہسار کی سوگند

۵۔ جلا دے حُسن کے سینے میں آرزو کا چراغ
ضمیرِ سنگ میں روحِ شرار کی سوگند

۶۔ بتا بھڑتی ہے کس طرح زلف شانے پر
نزولِ رحمتِ پروردگار کی سوگند

۷۔ سکھا جہان کو ایفائے عہد کا دستور
جلالِ صبحِ شبِ انتظار کی سوگند

۸۔ سُنا فسانۂ رفتارِ جاں فروزِ نگار
جوال خرامیٔ ابرِ بہار کی سوگند

۹۔ وفا کی دُکھتی ہوئی کروٹوں کو دے آرام
کنارِ یار و لبِ جوئبار کی سوگند

سُنا دے جوشؔ کو بھی یارِ نازنیں کا سخن
فسونِ زمزمۂ آبشار کی سوگند

آپ اِس نظم کو پڑھنے کے بعد معلوم کریں گے کہ ہر شعر میں بادِ صبا سے خطاب کر کے کسی نہ کسی چیز کی قسم اُس کو دلائی گئی ہے اور پھر اُس سے کسی نہ کسی خدمت کی التجا کی گئی ہے؛ اِس لیے ظاہر ہے کہ یہ دونوں باتیں ایسی ہونا چاہییں جن سے بادِ صبا کا قریب یا بعید کا کوئی تعلق ہونا چاہیے، ورنہ قسم اور التجا، دونوں مہمل قرار پائیں گے......

پہلا شعر اِس لحاظ سے بالکل درست ہے کیوں کہ بادِ صبا کا شمیمِ طُرّۂ یار سے بھی ایک نوع کا تعلق پایا جاتا ہے اور اُس کی روانی کے لحاظ سے بُلانا بھی نامناسب نہیں ہے۔ اِسی طرح دوسرا شعر بھی بے عیب ہے، کیوں کہ بادِ صبا کا تعلق فصلِ بہار اور غنچہ، دونوں سے ہے۔ لیکن تیسرا شعر اِس لحاظ سے لغو ہے، کیوں کہ اُمید و بیم کی دورنگی سے چھڑانا بادِ صبا کا کام نہیں۔ اِسی طرح "حُسنِ یار" سے اُس کا کوئی تعلق نہیں، جو اُس کی قسم یاد دلائی جائے۔ "تبسمِ سحر" تو ٹھیک ہے، لیکن اِس کے ساتھ حُسنِ یار

کا اضافہ کوئی معنی نہیں رکھتا۔
چوتھے شعر میں اُس سے التجا کی جاتی ہے کہ "مرے دماغ پہ بھی ڈال پرتوِ جاناں"، دراں حالے کہ بادِ صبا یا ہوا کے خواص سے اُس کا کوئی تعلق نہیں۔ پانچواں شعر پورے کا پورا اِس لحاظ سے بے معنی ہے، کیوں کہ نہ ضمیرِ سنگ میں روحِ شرار سے اُس کا کوئی واسطہ ہے اور نہ بادِ صبا چراغ جلا سکتی ہے، بلکہ وہ تو چراغ بجھا دینے والی ہے۔
ساتویں شعر میں بھی یہی نقص ہے، کیوں کہ "ایفائے عہد کا دستور سکھانا" بادِ صبا کے فرائض میں شامل نہیں۔ اِسی طرح نویں شعر میں "کنارِ یار" بالکل بے محل استعمال کیا گیا ہے، کیوں کہ بادِ صبا "کنارِ یار" سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔"

(انتقادیات ص ۲۲۳

آخر میں ایک اہم پہلو کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ ترقی پسند تحریک کے دورِ عروج میں ایک خاص بات یہ بھی ہوئی کہ کلاسکی ادبی روایتوں کو کم توجہی کی نذر کر دیا گیا اور زبان و بیان پر گفتگو کرنا تو گویا بورژوا ہونے کا اعلان کرنا تھا۔ اُس پر ستم یہ ہوا کہ اُس تحریک کا شیرازہ بکھرنے کے بعد جدیدیت کی جو لہر اُٹھی، اُس میں بھی سب سے زیادہ شامت آئی زبان و بیان کی۔ علامت نگاری اور تجریدیت کا ایسا شور اُٹھا کہ کچھ دنوں کے لیے دوسری آوازیں دب کر رہ گئیں۔ شعری روایت سے بے تعلقی ہی نہیں بیزاری بڑھنے لگی۔ اِن سب محرکات سے سب سے بڑا نقصان یہ ہوا کہ پوری ایک نسل زبان کے نکات اور بیان کے محاسن کے عرفان سے محروم سی ہو کر رہ گئی۔ زبان کا جو رچا ہوا شعور ہونا چاہیے اور شعری روایت سے جس طرح شناسائی ہونا چاہیے، اُس سے محرومی نے بہت سے گل کھلائے ہیں۔ ہاں یہ ٹھیک ہے کہ جدیدیت کے رہ نما، کلاسکی ادب کی طرف اب زیادہ توجہ مبذول کرنے لگے ہیں اور شعریات کی روایت کی اہمیت اور اُس سے شناسائی کی ضرورت پر زور دینے لگے ہیں۔ اِس سلسلے میں بہ طورِ خاص شمس الرحمان فاروقی صاحب کا نام لیا جانا چاہیے۔ فاروقی صاحب نے مشرقی شعریات اور زبان و بیان سے تعلق رکھنے والے متعدد مسائل پر فکر انگیز بحثیں کی ہیں؛ مگر یہ بھی واقعہ ہے کہ بہت سے

ذہنوں میں اِن روایتوں سے بے اعتنائی برتنے کا جو احساس جاگزیں ہوگیا تھا، اُس میں کمی نہیں آسکی ہے۔ ہمیں بار بار اس کی وضاحت کرتے رہنا چاہیے کہ کلاسکی ادبی روایتوں سے واقفیت کے بغیر اور زبان و بیان کے اسرار و نکات کا محرم ہوئے بغیر، کوئی استاد ادب کو سمجھانے کا حق ادا نہیں کرسکتا اور کوئی اچھا طالبِ علم اُس کو سمجھنے میں کامیاب نہیں ہوسکتا۔

اِس کی ضرورت ہے اور بہت کہ زبان اور بیان کے مطالعے کی طرف توجہ مبذول کرائی جائے اور شعری روایت کو سمجھنے کی اہمیت ذہن نشیں کی جائے۔ اِس سلسلے میں مشرقی شعریات کو اعلا درجات کے ادبی مطالعے کا حصہ ماننا چاہیے۔ اِس مطالعے میں نیاز کی ایسی تحریروں کے منتخب اجزا کو بھی شامل کرنا ضروری قرار پائے گا۔ "منتخب اجزا"، کی تخصیص اِس لیے کی گئی ہے کہ نیاز کی اِس نوع کی تحریروں میں سارے اعتراضات کی حیثیت یکساں نہیں، کچھ اعتراضات سے بہ آسانی (اور بجا طور پر) اختلاف کیا جاسکتا ہے، لیکن اِس سے نیاز کی ایسی تحریروں کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ یہ واقعہ ہے کہ "منتخب اجزا" کا مطالعہ زبان و بیان کے نقطۂ نظر سے ضروری ہے۔ یہ ایسے اجزا ہیں جن کا بدل دوسری جگہ نظر نہیں آئے گا۔

ذاتی خطوں سے متعلق چند معروضات

خط ذاتی چیز تھا اور بے ساختہ اظہارِ رائے کا مجموعہ گفتنی اور ناگفتنی، دونوں طرح کی باتیں لکھ دی جاتی تھیں تامل اور تکلف کے بغیر، مصلحت اندیشی یہ وسوسہ دل میں نہیں ڈالتی تھی کہ اسے رُسوائی نامے کے طور پر بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ دور بیٹھے ہوئے یارانِ باصفا اور دوستانِ بے ریا کا باہم گفتگو کرتے کو جی چاہا یا اُس کی ضرورت پیش آئی تو خط لکھنے بیٹھ گئے۔ جو دل میں تھا، وہ کاغذ پر اُتر آیا۔ کسی خیال، کسی بات یا کسی شخص کی مناسبت سے ایسے لفظ یا جملے بھی قلم کی زبان سے ادا ہو گئے جن کو خوش ذوق اور ذہنی طور پر صحت مند افراد اِس دائرے سے باہر کی چیز نہیں سمجھتے۔

ایسے خط کبھی لکھے گئے ہوں، اُنھیں پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ عبارت، زندگی کی حرارت سے معمور ہے۔ لفظ بہ ظاہر غیر متحرک، لیکن احساس کی حدت سے بھرے ہوئے۔ کیسے بے ریا لکھنے والے تھے کہ ہم اجنبی لوگ، اُن کے باہمی معاملات کی بہت سی تفصیلات کو جانے بغیر اُن کی ذاتی تحریروں میں انسانی جذبے کی تمازت کو محسوس کر لیتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ اُن لوگوں نے خط لکھے تھے، عدالت میں پیش کرنے کے لیے حلف نامے تیار نہیں کیے تھے۔ اُنھوں نے خطوں کی صورت میں ذاتی تحریریں اپنی یادگار چھوڑی ہیں، نیاز فتح پوری یا ابوالکلام آزاد کی طرح خطوں کے نام سے آرائشی مضامین نہیں لکھے اور انشا پردازی کے ظاہر فریب مرقعے تیار نہیں کیے۔

اب احوال یہ ہے کہ اغیار کی بات تو الگ رہی، دوستوں کو یا عزیز تر احباب کو خط لکھنے بیٹھو تو بار بار یہ خیال آتا ہے کہ خط اِس طرح لکھا جائے کہ اعترافِ جرائم کی فہرست یا نامۂ اعمال کے ایک ٹکڑے کے طور پر اُسے استعمال نہ کیا جا سکے۔ یہ احساس بے ساختگی کا گلا گھونٹ دیتا ہے، قلم کو اُس گواہ کی زبان بنا دیتا ہے جو عدالت میں ایک ایک لفظ ناپ تول کر بول رہا ہو۔ خط دل کی آواز کا ترجمان نہیں بننے پاتا۔ کاغذ پر لفظ بہت سے، مفہوم سے تو خالی نہیں، مگر جذبے کی حرارت سے خالی اور بناوٹی پن سے بھرے ہوتے۔ ہم کتنی بڑی نعمت سے محروم ہو گئے ہیں کہ تنہائی کے لمحوں میں بھی سچ بولنے کو ترستے رہتے ہیں کہ خط جیسی شخصی تحریر میں بھی دل کی بات اصلی زبان اور فطری اندازِ بیان میں نہیں لکھ سکتے۔ چہروں پر تو مکھوٹے لگتے رہتے تھے، اب ذاتی خطوں پر بھی احتیاط کے پہرے بیٹھ گئے ہیں اور ساختہ پرداختہ تحریروں کے کاغذ ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ سب ہم لوگوں کی روداد کا حصّہ ہے، جو پڑھے لکھے ہونے کے مدّعی ہیں اور بہت زور شور سے کہتے رہتے ہیں کہ ہم دخل فصل کے قائل نہیں۔ فضا میں کہیں جوشؔ ملیح آبادی کی یہ آواز گونج رہی ہے:

طوفان کے عفریت کو بے بس کر دے
اِس برقِ جہاں سوز کو پھر خس کر دے
ہنگامہ بپا ہے علم سے، اے معبود!
معصوم جہالتوں کو واپس کر دے

اِس اعترافِ محرومی کے بعد، کچھ دیر کے لیے اگر غیر ناشرانہ اندازِ بیان سے کام لے لیا جائے تو کچھ ایسی غیر مناسب بات نہ ہوگی۔

سب سے پہلے تو یہ مان لینا چاہیے کہ قابلِ ذکر افراد کے ہر طرح کے خطوں کو چھاپا جا سکتا ہے، مگر اِس فرق کے ساتھ کہ اُن کے خطوں کو جو مرحوم ہو چکے ہیں۔ اگر کسی نے زبانی یہ وصیت کر دی ہو یا لکھ کر رکھ دیا ہو کہ میرے خط نہ چھاپے جائیں، تب بھی شائع کرنے میں تکلف نہیں کرنا چاہیے۔ عدالت میں وصیت کو لفظ بہ لفظ مانا جا سکتا ہے، لیکن ادب کی مملکت کا قانون اِس سے مختلف ہے۔ متروک کلام کا معاملہ ہو یا خطوں کا مسئلہ، شاعر اور مکتوب نگار کے کہے ہوئے یا لکھے ہوتے کو ماننا ضروری

نہیں بل کہ یوں کہیے کہ مناسب نہیں۔

ہاں تو میں یہ عرض کر رہا تھا کہ مرحومین کے خطوں کو چھپنا چاہیے، مگر تحریف اور دخل اندازی کے بغیر یعنی کسی مرتّب کو یہ حق حاصل نہیں کہ وہ بعض لفظوں کی جگہ نقطے لگائے یا ایک لکیر کھینچ دے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ بعض لفظ، جملے یا سطریں مرتّب کے خیال میں شائع ہونے کے قابل نہ ہوں؛ مگر مرتّب کو یہ حق دیا کس نے کہ وہ اپنے خیال سے کام لے کر دوسرے شخص کی عبارت میں ردّو بدل کرے؟ کسی شخص کو یہ حق حاصل نہیں ہو سکتا۔ اگر مرتّب میں اِتنا حوصلہ نہیں، اِتنی جرات نہیں کہ وہ سب کچھ چھاپ سکے، تو پھر ایسے مصلحت اندیش، عافیت دوست یا کم زور اعصاب رکھنے والے کے لیے جائز ہی نہیں کہ وہ ایسے کسی مجموعے کو شائع کرنے کا خیال بھی دل میں لائے۔ ایسے لوگوں کے تو بس یہ مناسب ہو گا کہ وہ سرور صاحب کے تنقیدی مضامین پڑھتے رہیں۔

یہاں مجھے اِس سلسلے کی ایک اور بات بھی بہ طورِ مثال عرض کرنا ہے۔ بعض پُرانے شاعر، جیسے مرزا سودا اور نظیر اکبر آبادی، اُن کے جو مجموعے پہلے کے چھپے ہوئے ہیں، اُن میں آپ کو کسی مصرعے میں نقطے لگے ہوئے نہیں ملیں گے۔ جو کچھ شاعر نے لکھا تھا، اُسے بلفظہٖ چھاپ دیا گیا۔ بعد کے اڈیشنوں میں کچھ مصرعوں میں نقطوں نے لفظوں کی جگہ لے لی۔ مرتّب نے جن لفظوں کو غیر مناسب سمجھا، اُن کو نکال باہر کیا اور اُس جگہ نقطے لگا دیے۔ شاعر نے جہاں کسی کو بے نقط سُنائی تھیں، وہاں بھی اِن صاحب نے نقطے رکھ دیے۔ ایسا کوئی مصرع جب سامنے آتا ہے، تو مفہومِ شعر اور وزنِ شعر کی رعایت سے پڑھنے والا سوچنے لگتا ہے کہ یہاں کون سا لفظ ہو گا! اِس پھیر میں اُس ایک لفظ کی جگہ، جسے غیر مناسب فرض کر لیا گیا تھا، ویسے کئی لفظ ذہن میں آتے ہیں۔ شاعر نے تو ایک ہی لفظ لکھا تھا، جو مرتّب کی نظر میں "فحش" تھا، مگر مرتّب نے اپنے طریقِ کار سے پڑھنے والے کو مجبور کر دیا کہ وہ کئی "فحش" لفظوں کی گردان کرے۔ میں پوچھتا ہوں کہ یہ کون سی معقول بات ہے کہ آپ قاری کو ایسی "بد اندیشی" پر مجبور کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے لیے یہ مناسب ہی نہیں کہ وہ اِس قبیل کے شاعروں کا مکمّل مجموعۂ کلام مرتّب کریں، انصابی ضرورت

سے انھیں انتخابات مرتّب کرتے رہنا چاہیے۔

ایسا ہی احوال خطوں میں نقطے دار مقامات کا ہوا کرتا ہے۔ مان لیجیے کہ ایک جگہ کسی صاحب کا نام لکھا ہوا تھا کہ اُنھوں نے یہ بات کہی تھی یا یہ کام کیا تھا یا فلاں سازش میں ملوّث تھے؛ مرتّب نے اپنی یا کسی دوسرے کی عافیت کو محفوظ رکھنے کے لیے، اُس نام کی جگہ تین نقطے لگا دیے۔ ایسے مقامات پر قاری کے ذہن میں کئی نام آسکتے ہیں کہ شاید یہ صاحب ہوں یا وہ صاحب ہوں؛ اِس طرح بدگمانی اُس کو گناہ گار بناتی ہے۔ اِس کا عذاب کس کی گردن پر جائے گا؟

ایک اخلاقی قانون کے طور پر، ہمیں یہ مان لینا چاہیے کہ جو لوگ زندہ ہیں، اُن کی اجازت کے بغیر اُن کے خطوں کو شائع نہیں کیا جائے گا۔ اجازت کے بغیر کتاب یا مضامین میں بھی اُن خطوں کی مکمّل عبارتوں کو یا مختلف ٹکڑوں کو پیش نہیں کیا جائے گا۔

کسی لائبریری یا ادارے میں اگر یہ اہتمام کیا گیا ہو کہ خطوط جمع کیے جائیں، خطوں کی نقلیں نہیں، اصلی خط؛ تو ایسے چھوٹے بڑے ذخیرے آگے چل کر بہت کام کی چیز ثابت ہوں گے۔ جس شخص نے ایسے ذخیروں میں خط جمع کیے ہیں، ظاہر ہے کہ اُس نے دوسروں کے وہ خط جمع کیے ہوں گے جو اُس کے نام آئے تھے یا دوسروں کے نام کے ایسے خط جو کسی واسطے سے اُسے ملے ہوں گے۔ یہاں بھی اُسی قانونِ اخلاق کی پابندی کو لازم قرار دے لیا جائے۔ اشاعت کے لیے یا حوالے کے لیے خط جمع کرنے والے کی اجازت کے ساتھ ساتھ، مکتوب نگار کی اجازت کو بھی ضروری سمجھنا چاہیے، اگر دونوں زندہ ہوں، ورنہ اُس کی اجازت جو زندہ ہے۔ اگر سب خطوں کے لیے نہیں، کچھ خطوں کے لیے استفادۂ عام کی اجازت دی گئی ہے تو ایسے خطوں کو دوسرے خطوں سے الگ رکھنا چاہیے۔

اگر کسی نے یہ ہدایت کی ہے کہ اُس کے خطوں میں سے فُلاں فُلاں حصّوں کی نقل نہ دی جائے، تو اِس بات کو نہیں ماننا چاہیے۔ یہ تو ایسی مصلحت اندیشی کی تمہید ثابت ہو سکتی ہے جس کا اختتام بے ایمانی پر ہو۔ ایسی صورت میں خطوں کو، اُس شخص کے مرنے کے بعد، مکمّل صورت میں استفادے کے لیے عام کرنا چاہیے۔ ہاں اگر خط جمع کرنے والے

نے یہ کہا ہو کہ سب خطوں کو یا بعض خطوں کو اُس وقت تک استفادے کے لیے عام نہ کیا جائے جب تک اُن کے مکتوب نگار زندہ ہیں، یا یہ کہ اتنی مدت تک اُن سے استفادے کی اجازت نہ دی جائے، تو اِس ہدایت کی پابندی لازم ہوگی۔

ایک صاحب کو کسی وجہ سے شہرت حاصل ہوگئی ہے (وہ شہرت کسی طرح کی ہو) اُن کے نام معاصرین یا بزرگوں کے خط بھی آتے ہوں گے۔ اگر وہ صاحب یہ کریں کہ اپنے نام آنے والے خطوں کو خود مرتب کریں یا پسِ پردہ رہ کر کسی سے مرتب کرادیں اور شائع کرائیں، تو اِسے خود اشتہاری کی ایک صورت ماننا چاہیے۔ آپ اسے خفیفُ الحرکاتی بھی کہہ سکتے ہیں۔ اِس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ موصوف کو اپنی اہمیت جتانے اور شہرت حاصل کرنے کا ہَوکا ہے۔ ایسے سب یا بیشتر خط مکتوب نگاروں کی اجازت کے بغیر شائع کیے گئے ہوں گے۔ یہ بھی معلوم نہیں کہ اُن کا متن قطع و برید سے کس حد تک محفوظ رہا ہے۔ ایسے مجموعوں کے مندرجات کو سند اور ثبوت کے طور پر استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ استفادہ کرنے والا کہاں کہاں جائے گا اور کس کس سے پوچھے گا کہ اُس کا جو خط مجموعے میں شامل ہے، اُس کا احوال کیا ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ سستی شہرت حاصل کرنے کے اِس رجحان کی ہمت افزائی نہ کی جائے۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب خط مکتوب الیہ کے پاس پہنچ گیا، تو اُس کی ملکیت ہوگیا، اب وہ اُسے جس طرح چاہے استعمال کرے؛ لیکن یہ مغالطہ دینے والی منطق ہے۔ ایک شخص نے ایک دوسرے شخص کو ذاتی طور پر خط لکھا تھا، یہ مان کر کہ اُس خط کو وہی پڑھے گا۔ اِس بنا پر اخلاقیات کا یہی فیصلہ رہے گا کہ جب تک مکتوب نگار زندہ ہے، مکتوب الیہ کے لیے یہ جائز نہیں کہ وہ اُس ذاتی تحریر کو غیر شخصی تحریروں کی طرح استعمال میں لائے۔ ہاں مکتوب نگار اگر یہ لکھ دے کہ اِس خط کو عام تحریر کی طرح استعمال میں لایا جا سکتا ہے، یا یہ کہ اُس کے مندرجات سے دوسرے لوگ استفادہ کرسکتے ہیں، تب ٹھیک ہے؛ مگر اِس کا تعلق اُسی خط یا خطوں سے ہوگا جن کے متعلق مکتوب نگار نے ایسی وضاحت کردی ہے۔ اُس کے دوسرے خطوں پر اِس کا اطلاق نہیں ہوگا۔

ابھی کہا گیا ہے کہ مرحومین کے خط چھاپے جا سکتے ہیں اور یہ بھی کہ اہم لوگوں کے خط چھپنا چاہییے (یہاں لفظِ "اہم" حقیقی معنوں میں استعمال کیا گیا ہے) لیکن اِس ایک بات کے ساتھ کئی دوسری باتوں کو ملحوظ رکھنا لازم ہے۔ اُن کا ملحوظ رکھنا یوں ضروری ہے کہ جعل سازی، غلط بیانی اور تحریف کی ایسی ایسی مثالیں ہم سب کے سامنے آچکی ہیں اور آرہی ہیں کہ اعتماد نام کی شاید کوئی چیز باقی نہیں رہ سکی ہے (اور باقی بھی کیسے رہے جب احوال یہ ہو کہ مشہور اور مقتدر لوگوں کی لکھی ہوئی خود نوشت سوانح عمریاں تک سوچی سمجھی غلط بیانیوں سے خالی نہ ہوں)۔ آپ حضرات کو تو خوب یاد ہوگا کہ رسا گیاوی نے غالب کے ساتھ کیا سلوک روا رکھا تھا! ایک جعلی مجموعۂ خطوطِ غالب "نادر خطوطِ غالب" کے نام سے مرتب کرکے چھاپ دیا کہ غالب نے میرے دادا کے نام یہ خط لکھے تھے اور لطیفہ تو یہ تھا کہ مرزا غالب ہی کے مختلف خطوں سے ٹکڑے جمع کرکے نئے خط بنا لیے تھے۔ فوٹو اسٹیٹ مشینوں نے اب جعل سازی کے لیے راستہ کچھ اور ہموار کر دیا ہے اور مشاق حضرات کے لیے ہاتھ کی صفائی کے کمالات دکھانے کے نئے انداز مہیا ہو گئے ہیں۔ اصل تحریر میں یا اُس کے پہلے عکس میں ضروری ترمیم و تنسیخ کرکے، اصل تحریر کا عکس یا اُس پہلے عکس کا دوسرا عکس اِس طرح بنوا لیا جائے کہ آسانی سے اُس جعل سازی کا پتا نہ لگایا جا سکے۔

ایک اور صورت بھی ہے۔ آپ حضرات کے ذہن سے ابھی یہ واقعہ فراموش نہیں ہوا ہوگا کہ ہفتے وار ہماری زبان (دہلی) کے ایک شمارے میں غالب کا ایک خط بہ نام اقبالؔ شائع ہوا تھا۔ یہ کچھ پرانی بات نہیں، حال ہی کا واقعہ ہے۔ اُس خط کا لفظ لفظ غالب کے قلم کا لکھا ہوا، مگر خط غالب کا نہیں (کیسے ہو سکتا تھا)۔ لمعہ حیدر آبادی کے نام اقبالؔ کے جن خطوں کو بتایا جاتا ہے، اُس بحث کے سلسلے میں یہ نمونہ پیش کیا گیا تھا اور یہ واقعہ ہے کہ اُس کو پیش کرنے والے نے یہ ثابت کر دیا تھا کہ حامد کی ٹوپی محمود کے سر پر کس قدر آسانی کے ساتھ رکھی جا سکتی ہے۔ فوٹو اسٹیٹ بنانے والی مشین ہی کی مدد سے یہ نمونہ تیار ہوا تھا۔

اِس صورتِ حال نے یہ لازم کر دیا ہے کہ اب جن خطوں کو مرتب کیا جائے،

اُن خطوں کے عکس بھی اُس مجموعے میں شامل کیے جائیں۔ ساتھ ہی یہ بھی بتایا جائے کہ اصل خط کہاں ہیں، تاکہ شک کی صورت میں اُن کو دیکھ کر فیصلہ کیا جاسکے۔ اگر اِس اہتمام اور التزام کو ملحوظ نہ رکھا گیا ہو اور کوئی شخص ایسے مجموعے کے بعض یا کل خطوں کے مندرجات کو قابلِ اعتبار ماننے پر آمادہ نہ ہو سکے، تو اُس کو موردِ الزام قرار نہیں دینا چاہیے اور غیر ضروری مشکل پسندی کا الزام اُس پر نہیں لگانا چاہیے۔ جرائم جب بڑھنے لگتے ہیں اور نئے نئے انداز اختیار کرنے لگتے ہیں، تو تفتیش بھی اپنے عمل میں ممکن حد تک آسان پسندی کو شامل نہیں ہونے دیتی اور اُسے اِس کا حق حاصل ہے۔

ایک سوال یہ ہے کہ جن خطوں پر مکتوب الیہ کا نام نہ ہو، کوئی مضبوط قرینہ یا واضح بیان بھی ایسا نہ ہو جو اُس کی نشان دہی کر سکے؛ تو اس صورت میں، محض کسی کے دعوا کرنے پر، اُس خط کو اُس مبیّنہ مکتوب الیہ کے نام کا خط مانا جاسکتا ہے؟ خطوطِ اقبال بہ نام لمعہ کا جھگڑا اِس سوال کو ایک بہت بڑے استفہامیہ نشان کی صورت میں حال ہی میں پھر سامنے لایا ہے۔ اِس سلسلے میں میری رائے یہ ہے کہ ایسے مبیّنہ انتسابات کو اُس وقت تک قبول نہیں کرنا چاہیے جب تک ایسی سند یا شہادت نہ مل جائے جو ہر طرح کے شک سے بری ہے۔

کوئی خط مع لفافہ پیش کیا جائے اور خط پر تو نہیں، مگر لفافے پر مکتوب نگار کے قلم سے اُسی شخص کا نام لکھا ہوا ہو جس کے نام کا وہ خط بتایا جارہا ہے؛ تو یہ بہ ظاہر مطمئن کر دینے والی سند معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقتاً ایسا ہے نہیں۔ ایک کا خط دوسرے کے لفافے میں رکھ دینا (یا غلطی سے رکھا جانا) نہ مشکل ہے نہ بعید از قیاس۔ نیز مختلف اوقات میں، یعنی مختلف زمانوں یا مختلف تاریخوں میں لکھے گئے خطوں کے لفافے بدل دینا (یا بدل جانا) بھی بہ خوبی ممکن ہے اور آسان بھی۔ میں اِس سلسلے میں ایک لطیفہ سُنانا چاہتا ہوں۔ اِس صدی کے ایک نہایت مشہور بزرگوار نے (جن کو منٹو کے الفاظ میں اب رحمت اللہ علیہ کی کھونٹی پر ٹانگ دیا گیا ہے) ایک خط نظامِ حیدر آباد کے نام لکھا اور ایک وائسرائے ہند کے نام ایک لفافے پر وائسرائے کا اور دوسرے پر نظام کا پتا لکھا گیا، مگر لفافے بدل دیے گئے۔

یعنی نظام کے نام کا خط وائسرائے کے لفافے میں رکھ دیا گیا اور وائسرائے کا خط نظام کے لفافے میں۔ دونوں خط مکتوب نگار کے پاس واپس آ گئے؛ لیکن مکتوب نگار کا جو مقصد تھا، وہ پورا ہو گیا۔ میں نے اِسے لطیفہ یوں کہا کہ میں بہ طورِ خود اِس کی تصدیق نہیں کر سکا، لیکن مجھے متعدد حضرات نے بتایا کہ یہ ہے واقعہ۔ خیر، یہاں تو محض وضاحت کرنا مقصود تھا۔ یوں اِس سے کام لیا گیا، جس طرح پرانی حکایتوں کو وضاحتِ بیان کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ مقصد یہ ہے کہ محض لفافے پر مکتوب الیہ کا نام لکھا ہونا، اِس کا قطعی ثبوت نہیں کہ اُس لفافے میں جو خط ہے، وہ بھی اُسی کے نام کا ہے۔ ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی ہو سکتا۔ ایک قرینے کے طور پر تو اُس لفافے کے اندراج کو استعمال کیا جا سکتا ہے، لیکن حتمی ثبوت اور قطعی شہادت کے طور پر نہیں۔ یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ کسی پرانے (یا نئے) خط کا جو لفافہ آج ایک صاحب پیش کر رہے ہیں، اُس میں اُنھوں نے بہ طورِ خود ردّ و بدل نہیں کیا؛ یا یہ کہ جس شخص سے اُن کو وہ لفافہ ملا تھا، اُس میں کسی طرح کی تبدیلی نہیں ہو چکی تھی۔

کسی صاحب نے ایک خط یا ایک شخص کے کئی خط، یا پھر مختلف لوگوں کے خطوط کئی ذریعوں سے حاصل کیے۔ اِس میں یہ ہوا کہ کہیں سے اصل خط مل گئے اور کہیں سے خطوں کی نقلیں ملیں۔ یہاں صورتِ حال یہ ہو گی کہ جو اصل خط مرتّب کی نظروں کے سامنے آئے ہیں، اُن کا متن تو اُس کے لیے قابلِ اعتماد ہو سکتا ہے، مگر جن خطوں کی نقلیں ملی ہیں، اُن کا متن، اعتبار کے درجے میں، اُس متن کے برابر نہیں ہو سکتا جس کو اُس نے بہ چشمِ خود دیکھا ہے۔ کیا معلوم وہ نقلیں کس طرح تیار کی گئیں، اصل عبارتوں سے مقابلہ کس نے کیا اور کس طرح۔ پھر یہ بھی کہ جس نے نقلیں بھیجی ہیں، یا بھجوائی ہیں، اُس نے کسی خاص وجہ سے عبارت میں دخل اندازی تو نہیں کی۔ کسی مشہور فرد کے شاگرد، مرید، عقیدت مند یا کسی رشتے دار مثلاً بیٹے نے اپنے اُستاد، پیر یا والدِ محترم کے خطوں کی نقلیں بھیجیں؛ تو یہ جو شاگردی، مریدی اور فرزندی جیسی نسبتیں ہوتی ہیں، بہ بعض اوقات بہت پریشان کُن ثابت ہوتی ہیں اور اِن کی وجہ سے تحریف کے امکانات بڑھ سکتے ہیں۔ یہ ضروری ہوگا کہ

ایسی صورتوں میں اصل خطوں کے دیکھنے پر اصرار کیا جائے۔ اگر یہ معلوم ہو کہ اصل خط تو موجود نہیں یا یہ کہ محفوظ نہیں رہ سکے، تو پھر تصدیق کے بغیر اُن کے مندرجات پر آنکھیں بند کر کے اعتبار نہ کیا جائے۔

جن لوگوں کو ادبی تحقیق اور تدوین کے مسائل سے تعلق خاطر ہے، انھیں خوب معلوم ہے کہ شاعروں کے کلام میں نیک نیتی کے ساتھ بھی کیسے کیسے تصرف کیے گئے ہیں۔ تفصیل کا محل نہیں، محض اثباتِ مدعا کے لیے، اختصار کے ساتھ ایسی دو مثالیں پیش کرنا چاہتا ہوں —— والیِ رام پور نواب کلب علی خاں کے زمانے میں مصحفی کے شاگرد اسیر تھے، اپنے شاگرد امیر مینائی کی مدد سے مصحفی کے کلام کا ایک انتخاب مرتب کیا، جو رام پور ہی سے چھپا۔ مولوی عبدالسلام خاں رام پوری نے ایک مفصل مضمون میں اس کی نشان دہی کی کہ اس انتخاب میں بہت سے مقامات پر اصل متن کو بدل دیا گیا ہے (رسالۂ معارف، شمارہ ۲، جلد ۴۰) مصحفی پرانے شاعر تھے، یوں لسانی سطح پر اُن کے یہاں قدیم اندازِ بیان کو ہونا ہی چاہیے۔ شاگرد نے یہ خیال کیا کہ ہمارے اُستادِ محترم کے کلام میں وہ انداز کیوں پایا جائے جو اب متروک ہے؛ اس کے لیے یہ کیا کہ بہت سے لفظوں اور مصرعوں کو بدل دیا۔ صرف ایک مثال۔ مصحفی کا شعر تھا:

دل کو ہے رفتگی اُس ابروے خم دار کے ساتھ
جوں سپاہی کے تئیں ربط ہو تلوار کے ساتھ

دوسرے مصرعے کے پُرانے اندازِ بیان کو بدلا گیا اور انتخاب میں اسے اس طرح چھاپا گیا: عشق جس طرح سپاہی کو ہو تلوار کے ساتھ۔

دوسری مثال: ناسخ کا دیوان اُن کے مرنے کے بعد، اُن کے شاگرد رشک کے اہتمام سے شائع ہوا تھا۔ شاگرد نے دیکھا کہ جن باتوں کو ہیں نے متروکات کے ذیل میں رکھا ہے اور کہا ہے کہ یہ سب قاعدے استادِ محترم کے بنائے ہوئے ہیں، ایسی بہت سی باتیں اُستاد کے کلام میں موجود ہیں۔ اگر ناسخ کا کلام اصلی صورت میں چھپتا، تو وہ سارے دعوے غلط ثابت ہو جاتے جن کے تحت یہ کہا گیا تھا کہ ناسخ نے فلاں قاعدہ بنایا تھا اور فلاں لفظ کو متروک قرار دیا تھا۔ شاگرد نے یہ کیا

کہ ایسے لفظوں اور مصرعوں کو غلط نامے میں بدل دیا اور بہ خیالِ خویش سارے جھگڑوں کو ختم کر دیا۔ صرف ایک مثال، ناسخ کا شعر تھا:

چھوڑ کر اپنی تعلّی، کر تواضع اختیار
رتبۂ مینارِ مسجد پست ہے محراب سے

اصل لفظ "مَنار" ہے، "مینار" اِس کی ہند صورت ہے، یوں یہ "ترکیب ہند" ہے۔ ناسخ کے کلام میں یہ "عیب" ہو، شاگرد کے لیے یہ بات ناقابلِ قبول ٹھہری۔ اِس کی تصحیح اِس طرح کی گئی: "رتبہ مسجد کے منارے کا ہے کم محراب سے"۔ (ضروری تفصیل کے لیے دیکھیے مقدمۂ انتخابِ ناسخ، مرتبۂ راقم الحروف۔ ناشر: مکتبۂ جامعہ دہلی) آپ دیکھیے کہ ساری تحریفات نہایت درجہ نیک نیتی کے ساتھ عمل میں آئی ہیں۔

جن مرحومین کے اصل خط مرتب کے سامنے نہ ہوں، اُن کی نقلیں کسی واسطے سے ملی ہوں، تو ایسے خطوں کے متن کو، تصدیق کے بغیر اور اُن کے متعلقات پر پوری طرح غور کیے بغیر اور اچھی طرح اطمینان کیے بغیر، حوالے کے طور پر استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ ایسے متنوں کی حیثیت "مشکوک کلام" کی سی ہوگی، کہ ہم ایسے کلام کو خواہ قطعی طور پر رد نہ کر سکیں، لیکن اُسے اوّلین ماخذ کے طور پر استعمال نہیں کر سکتے اور نہ قطعیت کے ساتھ اُس کے مبیّنہ انتساب کو تسلیم کر سکتے ہیں۔ خطوں کے سلسلے کا ایک اور مسئلہ بھی ہے۔ مولانا احسن مارہروی نے انشائے داغ کے مقدمے میں لکھا ہے:

"مرحوم کی یہ عادت تھی کہ اپنے دست و قلم سے بہت کم خط لکھتے تھے..... عام شاگردوں اور دوستوں کو زیادہ تر کسی حاضر باش شاگرد سے خط لکھوائے جاتے۔ تلامذہ کے کلام پر جو اصلاحی لفظ لکھے جاتے، اگرچہ وہ اُنھی کے بتائے ہوئے ہوتے، عموماً وہ بھی دوسروں کے لکھے ہوتے ہوتے تھے ..... ہر خط پر، خواہ دوسرے سے لکھوایا گیا ہو، خواہ خود لکھا ہو، اپنے ہاتھ سے دستخط ضرور کیا کرتے تھے۔ کبھی دستخط کی جگہ خالی مُہر بھی لگا دی جاتی، کبھی مہر اور دستخط دونوں ہوتے تھے۔" (ص ۸)

ایسے خطوں پر اگر املا کرانے والے کے دستخط نہ ہوں، تو پھر ایسے متنوں کو اوّلین

ماخذ کے طور پر استعمال کرنے میں بہت بلکہ بہت زیادہ احتیاط کرنا چاہیے۔ غیر مصدقہ تحریروں کی بنیاد پر قطعی نتائج نکالنا خطرے سے خالی نہیں ہو سکتا۔

دوسروں کے ہاتھ کے لکھے ہوئے خطوں کے سلسلے میں ایک اہم سوال اور بھی ہے اور یہ دراصل اصولِ تدوین سے تعلق رکھتا ہے۔ ذرا دیر کے لیے یہ مان لیجیے کہ ایسے کسی خط یا خطوں کے متن کی تصدیق ہو گئی کہ وہ قابلِ اعتبار ہے؛ تو یہ تصدیق عبارت کے معانی و مفہوم اور الفاظ کی ہو گی، املاے الفاظ کی نہیں۔ الفاظ تو خط لکھوانے والے کے ہوں گے، لیکن الفاظ کی صورت نگاری کا تعلق اُس شخص سے ہو گا جس کے قلم سے وہ لفظ کاغذ پر لکھے گئے ہیں۔ اس بنا پر ایسے خطوں میں لفظوں کے املا کو اُس سند اور مثال کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا کہ فُلاں اُستاد یا فلاں عالم اُس لفظ کو اس طرح لکھا کرتے تھے۔ لکھنے اور لکھوانے میں جو فرق ہے، اُسے ضرور پیشِ نظر رہنا چاہیے۔

اِس طرف خاص کر یوں متوجہ کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے یہاں پچھلے پچیس تیس برسوں میں ایک عجیب طریقِ کار نے وباے عام کی سی صورت اختیار کر لی ہے۔ احتیاط کے تقاضوں اور تدوین کے قاعدوں کو پوری طرح نظر انداز کر کے، ایسے خطی نسخوں کی بنیاد پر مصنف کے لسانی اور املائی مختارات پر بحث کی جاتی ہے جن کے متعلق یہ معلوم نہیں کہ وہ مصنف کے ہاتھ کے لکھے ہوئے ہیں۔ کسی خطی نسخے کا کاتب مجہول الاحوال ہے، یا یہ کہ ترقیمے میں یا کہیں اور یہ مرقوم نہیں کہ یہ نسخہ کس کے قلم کا لکھا ہوا ہے؛ مگر یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ یہ مصنف کا اپنا نسخہ ہے اور لسانی تفصیلات کی پوری فہرست تیار کر لی جاتی ہے مثلاً یہ کہ ہکار آوازوں کا تناسب کیا ہے اور غنہ آوازیں اس روپ میں ملتی ہیں، فعل اِس کینڈے کے ہیں اور اسموں کی شکل صورت یہ ہے۔ اِسے کہتے ہیں ہوا میں گرہ لگانا اور ریت پر دیوار کھڑی کرنا۔

یہاں مجھے ڈاکٹر اختر اورینوی کا ایک مضمون یاد آیا۔ عہدِ اورنگ زیب عالم گیر کی ایک چھوٹی سی مگر لسانی اعتبار سے اہم کتاب فقہِ ہندی ہے۔ اختر اورینوی نے اِس کے دو خطی نسخوں پر مبنی ایک مضمون لکھا تھا اور یہ بتایا تھا کہ اِن نسخوں میں اختلافاتِ متن ہیں، (معاصر اگست ۱۹۵۷ء): "جب اِس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ فقہ ہندی کے یہ دونوں

نسخے کسی قدیم تر بہاری نسخے سے منقول ہیں، کیوں کہ فقہِ ہندی کے اِن نسخوں کی زبان پر بہاری زبان کا صاف اثر ہے...... مختلف ناقلوں نے، مقامی زبان کا لحاظ کرتے ہوئے فقہِ ہندی کی نقل کی اور قدرے ردّ و بدل کیا، کیوں کہ مقصود عوام کو مسائل سمجھانا تھا۔ مصنّف کا نام "عبدی" ہی رہا، تھوڑے سے تغیّر کے ساتھ: عبدی، عبد، عبدو، کیوں کہ مسائلِ مذہبی اُسی سے منقول تھے۔ ذمّے داری اور ساکھ اُسی کی تھی" (ص ۶۲)

اب اگر کوئی صاحب فقہِ ہندی کے ایسے کسی نسخے کو سامنے رکھ کر، مصنّف کے لسانی اور املائی امتیازات اور خصوصیات پر بحث کریں، تو اُس کی کیا حیثیت ہوگی؟ کوئی حیثیت نہیں ہوگی۔ ایسے جائزوں کو پڑھ کر اگر یہ سمجھا جائے کہ لکھنے والا تحقیق اور تدوین کے بُنیادی اصولوں سے واقف نہیں، تو کچھ بے جا نہ ہوگا۔

خطوں کا معاملہ بھی ایسا ہی ہے۔ جب تک قطعی طور پر یہ نہ معلوم ہو کہ جس کا خط ہے، لکھا ہوا بھی اُسی کے ہاتھ کا ہے، تب تک لفظوں کی صورت نگاری جیسے اُمور پر اس طرح بحث نہیں کرنا چاہیے جیسے وہ مصنّف کے طریقِ تحریر کی خصوصیات ہوں۔ یہ غلط طریقِ کار ہوگا اور اِسے قطعی طور پر ناقابلِ قبول قرار دینا چاہیے۔

ذاتی خط بہ طورِ عموم مکتوب نگار اپنے ہاتھ سے لکھتا تھا۔ شناسا اندازِ خط آنکھوں کو مانوس معلوم ہوتا تھا اور دل میں تعلّقِ خاطر کی ہلکی یا گہری لہر سی پیدا ہو جاتی تھی۔ واقعتاً یہ محسوس ہوتا تھا کہ وہ شخص مخاطب ہے، باتیں کر رہا ہے، کچھ کہہ رہا ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ اب سے پہلے یہ طریقہ تھا کہ نہیں کہ ذاتی خط بھی ٹائپ کرا کے بھیجے جائیں۔ البتہ اب کبھی کبھی اِس غیر دوستانہ بل کہ صحیح لفظوں میں تو غیر انسانی روِش سے سابقہ پڑ جاتا ہے کہ ذاتی خط بھی ٹائپ کیے ہوئے آجاتے ہیں۔ اِس کا ایک مطلب تو کُھلا ہوا یہ ہوتا ہے کہ اس خط کی نقل محفوظ کر لی گئی ہے، یعنی ذاتی خط نے دستاویزی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ اِس کا قوی امکان رہتا ہے کہ ایسے مشینی خطوں کا جواب بھی غیر شخصی انداز کا ہو۔ اِس طرح ایسی مراسلت غیر شخصی تحریروں کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ ٹائپ کا خط مجھ جیسے پُرانے پن کے مارے ہوئے شخص کے نزدیک تو سمن، حکم نامے، اعلان نامے یا گشتی مراسلے کی حیثیت رکھتا ہے۔ میں کسی بھی طور سے اُسے اپنے

کسی دوست، غم گسار، اور برادرِ عزیز کا ذاتی خط نہیں سمجھ سکتا۔ ہاں جلسوں کی اطلاع کمیٹیوں کی نشستیں، مشاعرے، مذاکرے، اِن سب کے لیے ٹائپ شدہ کاغذ پر کسی کو اعتراض نہیں ہو سکتا۔

کسی صاحب کو اتفاقات نے ایک بڑے دفتر کا حاکمِ اعلا بنا دیا۔ اب وہ کسی نو دولیتے امیر کی طرح اپنی اِس کامیابی اور رسائی کا اظہار اور اعلان بہرطور کرتے رہتے ہیں؛ اُسی کا ایک حصّہ ایسے مشینی خط بھی ہوا کرتے ہیں۔ خط تو ذاتی ہے، مگر جس کو لکھا گیا ہے، اُس سے پہلے اُسے ٹائپ کرنے والا کلرک پڑھتا ہے، پھر وہ ڈسپیچ کرنے والے کلرک کے پاس جاتا ہے۔ کیا اِسے ذاتی خط کہا جاسکتا ہے؟ یہ تو اعلان نامہ ہوا۔

ابھی ہمارے یہاں مشین پوری طرح نہیں آسکی ہے، اِس لیے مشینی کلچر کو بھی نہیط نہیں ہونا چاہیے۔ جب کبھی ایسا ہوگا، یعنی ہم مشینی معاشرے میں دن گزاریں گے اور ہماری زندگی کے مظاہر و محرکات اُس کے تابع ہو کر رہ جائیں گے، اُس وقت اِس تحریر کی اور اِس اظہارِ رائے کی کیا حیثیت ہوگی، یہ اُس وقت کا مسئلہ ہے۔ اِس کا فیصلہ اُسی زمانے کے لوگ کریں گے۔ اگر کبھی ایسا زمانہ آیا تو ایک بات یہ بھی ہے کہ اُس وقت تک غالبًا وہ لوگ بھی ختم ہو چکے ہوں گے جو ایسی وضع داریوں پر اصرار کیے جاتے ہیں۔

شاید یہ کہا جائے کہ وقت کم ہے اور کام بہت اور یوں مشینی خطوں کا جواز پیدا کرنے کی سعی فضول کی جائے؛ مگر جو لوگ یہ کہتے ہیں، اُن میں سے بیش تر افراد کافی ہاؤس میں، مختلف کمیٹیوں میں، پبلک رلیشن کے کاموں میں، تفریحی گفتگو میں اور وزیروں امیروں کے دربار میں فدویِ خاص کی حیثیت سے حاضری دینے میں اِتنا وقت صرف کرتے ہیں کہ اُس کے چوتھائی سے بھی کم حصّے میں ذاتی خط لکھے جاسکتے ہیں۔

دل کو پتھر کے ٹکڑے میں اور انسان کو کمپیوٹر میں تبدیل ہونے سے کچھ عرصے تک بچائے رکھنے کے لیے اور چیزوں کے علاوہ، یہ بھی ضروری ہے کہ ذاتی خط لکھے جاتے رہیں اور ہاتھ سے لکھے جاتے رہیں۔ جن لوگوں سے واقعی خلوص کا رشتہ ہے،

اور ظاہر ہے کہ ایسے لوگوں کی تعداد ہر شخص کے لیے یا بیش تر افراد کے لیے کم اور کم سے کم رہے گی؛ اِن عزیزان خاص اور یارانِ باصفا کو تو لازماً خط ہاتھ سے لکھ کر بھیجنا چاہیے اور لکھنا بھی ضرور چاہیے۔ ہم سب مختلف مجبوریوں اور ذمّے داریوں کی بنا پر دن بھر طرح طرح کی فضول باتیں کرتے ہیں، جھوٹ بھی بولتے ہیں، سمجھوتے بھی کرتے ہیں۔ یہ سب آج کل بہت سے لوگوں کی ذاتی مجبوریاں بن کر رہ گئی ہیں۔ ایسے لوگوں کے لیے تو خاص طور پر یہ ضروری ہے کہ وہ تنہائی کے کچھ لمحے ذاتی خطوں کے لیے محفوظ کرلیں اور اپنے ہاتھ سے خط لکھیں۔ ۲۴ گھنٹے میں اگر ایسا کچھ وقت بھی ہمیں مل جائے جس میں ہم دل کی باتیں کسی تکلّف، بناوٹ اور رکھ رکھاو کے بغیر کر سکیں، تو یہ بات خود ہمارے لیے بہت مفید اور اُس سے زیادہ ضروری ہے۔

میں اپنے بارے میں عرض کروں کہ میں نے یہ طے کرلیا ہے کہ خبر ناموں، اطّلاع ناموں اور دعوت ناموں کی طرح کے خطوں کو چھوڑ کر ٹائپ کیے ہوئے ذاتی خطوں کا جواب نہیں لکھوں گا، چاہے وہ بہت ضروری کیوں نہ ہوں۔ ذاتی خطوں کا جواب تو میں لکھنا چاہتا ہوں اور ضرور لکھنا چاہتا ہوں؛ مگر اعلان ناموں کو میں ذاتی خط نہیں مان سکتا اور مشین کے بے جان نقوش کو اپنا مخاطب نہیں سمجھ سکتا۔

یادوں کی برات

(جوش بہ حیثیت انشا پرداز)

یادوں کی برات کو خود نوشت سوانح عمری کے لحاظ سے خواہ اعلا درجے کی کتاب نہ کہا جا سکے، اور بجا طور پر، لیکن انشا پردازی کے اعتبار سے ہم اُسے بلا تکلف اردو کی اچھی کتاب کہہ سکتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ دل چسپی کے لحاظ سے اُردو کی کم کتابیں اس کے برابر رکھی جا سکتی ہیں اور یہ دل چسپی، انشا پردازی کی پیدا کی ہوئی ہے۔

ہمارے زمانے کے اہلِ قلم میں سرور صاحب کی نثر آب و رنگ سے معرا نہیں ہوتی۔ تنقید کے لحاظ سے اُن کی نثر کو خواہ مناسب نہ کہا جا سکے، لیکن اس عدمِ مناسبت سے قطعِ نظر کو اگر روا رکھا جائے، تو پھر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ دل کشی اُن کی نثر کا خاص وصف ہے۔ اِس کے باوجود، اُن کی خود نوشت سوانح عمری خواب باقی ہیں، بے کیف اندازِ تحریر کی اچھی مثال ہے۔ یادوں کی برات کو پڑھ کر اِس کتاب کو پڑھا جائے، تو اندھیرے اُجالے کا فرق سامنے آ جائے گا؛ جب کہ جوش بنیادی طور پر شاعر تھے اور سرور صاحب اصلاً نثر نگار ہیں۔

یادوں کی برات کی ایک اہمیت تو یہی ہے کہ جوش کے شعری مزاج کو سمجھنے کے لیے اِس کتاب کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ اُن کی شاعری پر گرج چمک برسنے والا انداز جس طرح چھایا ہوا ہے، اُس میں تشبیہوں، استعاروں کے چراغاں کا جو اہتمام ہے اور لفظوں نے جس طرح اپنے آپ کو آرائشی ٹکڑوں میں بدل لیا ہے، اِس کے پیچھے کون سا مزاج

کارفرما تھا، اُس مزاج کی تشکیل کن عناصر سے ہوئی تھی، اُن کی خاندانی روایتوں کا اِس میں کس حد تک عمل دخل رہا ہے، ایسی بہت سی باتیں ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔

اُن کی شاعری اور زندگی، دونوں میں عشق کا جو تماش بینی تصور کارفرما رہا ہے، اُس کے ابتدائی مظاہر بھی سامنے آجاتے ہیں اور محرکات بھی۔ اُن کے مزاج کو اس اندازِ لذت پرستی سے کس قدر مناسبت تھی اور اُس مناسبت نے کس کس طرح نمو حاصل کی تھی، اُس کا بہت کچھ احوال معلوم ہو جاتا ہے۔ اُن کا رومانیت زدہ مزاج، جس نے انقلاب کے تصور کو بھی اپنے سانچے میں ڈھال لیا تھا، اُس کی آبیاری کس طرح ہوئی تھی۔ مختصر یہ ہے کہ جوشؔ کے خاص انداز اور اُس انداز کے عناصر ترکیبی کو سمجھنے کے لیے اِس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے۔

اِن سب باتوں کے ساتھ ساتھ یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ بہت سی معلومات حاصل کرنے کے باوجود ہم جوشؔ سے قریب نہیں ہو پاتے۔ پوری کتاب پڑھنے کے بعد محسوس یہی ہوتا ہے کہ شاعر ہم سے کچھ دور ایک بلند ٹیلے پر کھڑا رہا ہے۔ اُس نے بہت کچھ کہا ہے مگر سب کچھ نہیں کہا۔ اِس کتاب میں ایسے بھی مقامات ہیں کہ وہاں جو کچھ لکھا ہے، وہ یا تو سچ نہیں یا ادھوری سچائی ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ جھوٹ بھی بولا ہے تو اِس انداز سے اور ایسے تیوروں سے کہ سچ معلوم ہونے لگتا ہے اور داغؔ کا یہ شعر بے ساختہ زبان پر آجاتا ہے:

سن کر فسانۂ غمِ دل، اُس نے یہ کہا
ہو جائے جھوٹ سچ، یہی خوبی بیاں کی ہے

بیان کی یہ خوبی پوری کتاب پر چھائی ہوئی ہے۔ اِس کی وضاحت کے لیے ایک ہی مثال کافی ہوگی۔ ص ۲۱۵ پر "ایک خواب" کے عنوان سے تمہیدی بیان شروع ہوتا ہے، لیکن اصل بات جلد ہی سامنے آجاتی ہے۔ جوشؔ صاحب نے لکھا ہے کہ ایک دن شام کے وقت بیوی کے بگڑنے پر "عقلِ معاش سیتے میں کنمنائی اور سوچنے لگا کہ اپنی آمدنی اور اپنی جایداد کس طرح بڑھاؤں ...... اتنے میں خدا جانے کیا لہر آئی کہ میں لعنت کہنے لگا"۔ اِس کے بعد جوشؔ صاحب سو گئے۔ پچھلے پہر ایک

انوکھا خواب دیکھا:

"ایک تاب ناک چہرے کے مردِ بزرگ میرے سامنے کھڑے ہوئے ہیں اور چاند اُن کا طواف کر رہا ہے...... پل بھر میں حافظہ جگمگا اُٹھا۔ میں پہچان کر اُن کے قدموں پر گر گیا..... میں نے روتے ہوئے پوچھا: کیا آپ وہی میرے رسول ہیں جنھوں نے اپنا دیدار لڑکپن میں دکھایا تھا۔ یہ سن کر وہ مسکرائے اور ارشاد فرمایا: ہاں میں وہی تمھارے پہلے خواب کا محمد ہوں........ اُنھوں نے کہا: تم ہنسنے کے لیے بنے ہو، روتے کیوں ہو اور یہ کہتے ہی میری پائنتی کی جانب اشارہ کر کے حکم دیا کہ تم اِس شخص کے پاس چلے جاؤ۔ میں نے اُدھر نگاہ اُٹھائی تو یہ دیکھا کہ ایک بادشاہ سر جھکائے اور ہاتھ باندھے کھڑا ہے۔ میں نے کہا: اے میرے رسول! یہ کون ہے؟ انھوں نے ارشاد فرمایا: یہ نظامِ دکن ہے۔ تم کو دس برس تک اس کے زیرِ سایہ رہنا ہے۔"

یہ سن کر جوشؔ صاحب کی آنکھ کھل گئی اور انھوں نے محسوس کیا کہ ایک نرالی خوش بو میرا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ بیوی کو جگایا۔

"انھوں نے بگڑ کر مجھے دیکھا اور پوچھا: سچ سچ بتاؤ۔ یہ رات کو مجھے سوتا چھوڑ کر کہاں چلے گئے تھے کہ ایسے مہکے مہکائے اور پھولوں میں بسے چلے آ رہے ہو...... تمھارے پاس سے خوش بو کی لپٹیں چلی آ رہی ہیں۔ میں نے تو تمھارے کپڑوں میں عطر نہیں لگایا تھا، پھر یہ نگوڑی خوش بو کیوں آ رہی ہے؟ یہ کس غیبانی کی خاک میں ملی سیج کی خوش بو ہے؟"

خاصا طویل مکالمہ ہے۔ غرض کہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے فرمان کے مطابق جوشؔ صاحب نے حیدرآباد کے سفر کی تیاری شروع کی۔ یہ تیاری، اُن کے اپنے قول کے مطابق رسول اللہؐ کے فرمان کی تعمیل تھی، اِس کے باوجود احساس کا یہ عالم تھا کہ "میرا رختِ سفر جب گھر سے باہر جانے لگا تو ایسا معلوم ہوا کہ عزّتِ آبا کا جنازہ اُٹھ رہا ہے۔"

حیدرآباد میں نواب مہدی یار جنگ نے یہ خواب نظام کو سنایا (جس میں جوشؔ صاحب کے ساتھ نظام بھی رسول اللہؐ کے حضور میں باریاب تھے):

"نظام کی آنکھوں میں آنسو آئے اور کہا: تو یہ بولو کہ سرکارِ دوعالم نے جوشؔ کو میرے سپرد فرمایا ہے۔ یہ کہا اور اپنے دونوں ہاتھ سینے پر رکھ کر جھک گئے۔"

آپ نے جوشؔ صاحب کا ڈرامائی بیان سُن لیا (جس کے مطابق وہ دو بار رسول اللہؐ کی زیارت سے فیض یاب ہوئے تھے، البتہ احتیاطاً اُنھوں نے اِس کی صراحت نہیں کی کہ یہ ساری گفتگو عربی میں ہوئی تھی یا اردو میں) یوپی اردو اکیڈمی کے اہتمام سے لکھنؤ میں "جوشؔ سیمینار" ہوا تھا۔ میں بھی وہاں موجود تھا۔ اُس سیمینار میں مائل ملیح آبادی صاحب نے جوشؔ صاحب کے سفرِ حیدرآباد سے متعلق ایک مضمون پڑھا تھا۔ اُس میں اُنھوں نے یہ بتایا تھا کہ جوشؔ صاحب نے نظامِ حیدرآباد کی خدمت میں ایک درخواست بھیجی تھی، جس میں یہ لکھا تھا کہ شاہ نامۂ فردوسی کے انداز پر میں خاندانِ آصفیہ کی منظوم تاریخ لکھنا چاہتا ہوں۔ نمونے کے طور پر اُس کا ابتدائی حصّہ بھی درخواست کے ساتھ منسلک کر دیا تھا۔ جوشؔ صاحب کی اُس درخواست کی نقل اور اُس منظوم حصّے کی نقل ایک خاندانی بیاض میں موجود ہے اور محفوظ ہے۔ یہ وجہ تھی اُن کے سفرِ حیدرآباد کی۔

مائلؔ صاحب کا مضمون سن کر مجھے حیرت نہیں ہوئی تھی، ہاں جوشؔ صاحب کی صلاحیتِ سخن سازی اور واقعہ آفرینی کی ایک اچھی مثال ضرور سامنے آگئی تھی۔ سیمینار کے دوسرے دن میں نے انجم ملیح آبادی صاحب سے اِس کی تصدیق چاہی (انجم صاحب، جوشؔ صاحب کے رشتے دار ہیں) اُنھوں نے بتایا کہ ہاں یہ واقعہ صحیح ہے۔ اُسی دن میں نے اُن کے گھر جا کر اُس بیاض کو بچشم خود دیکھا، جس میں یہ دونوں چیزیں (یعنی درخواست اور مجوزہ منظوم تاریخِ خاندانِ آصفیہ کا ابتدائی حصہ) موجود ہیں۔

جوشؔ صاحب کی ذہانت کی داد دی جانا چاہیے کہ اُنھوں نے اصل واقعے کی پردہ پوشی کے ساتھ ساتھ اِس کی بھی توجیہ پیش کر دی کہ "شاعرِ انقلاب" نے ایک

مطلق العنان فرماں روا کے سایۂ عاطفت کو کیوں قبول کر لیا تھا اور پھر اُس بشارت میں "دس برس تک" کی مدت کا تعین کر کے حیدرآباد سے اپنے اخراج کو بھی شاملِ بشارت کر دیا، یعنی یہ تو ہونا ہی تھا۔ مائل صاحب کا مقالہ اتر پردیش اردو اکیڈمی کے رسالے اکیڈمی کے "جوش نمبر" میں چھپ چکا ہے۔

یہ دل چسپ بات ہے کہ الفاظ کی کثرت، اور تشبیہوں، استعاروں کی فراوانی نے اُن کی شاعری کے ساتھ کچھ اچھا سلوک نہیں کیا، اِس معنی میں کہ مفہوم کی توسیع کے بجائے تکرار کو اصل چیز بنا دیا ہے، لیکن اِنھی اجزا نے یادوں کی برات کی نثر کو بے مثال دل کشی عطا کی ہے۔ یہاں، ہم معنی یا قریب المفہوم لفظوں کی تکرار اور تشبیہوں، استعاروں کی کثرت مرقع نگاری کے انداز کو روشنی بخشتی ہے اور جس چیز، منظر یا واقعے کا بیان ہے، اُس کو جگمگا دیتی ہے۔ یہاں صحیح معنی میں الفاظ اپنی معنویت کو اِس طرح نمایاں کرتے ہیں کہ جزئیات مرتب ہونے لگتی ہیں اور تصویر پوری تفصیلات کے ساتھ بننے لگتی ہے۔ پیرایۂ اظہار کا کمال اِس طرح کارفرما ہے کہ مرقعے میں زندگی کی حرارت سی دوڑنے لگتی ہے، منظر متحرک ہو جاتا ہے اور چیزیں بولنے لگتی ہیں۔ اِس کا صحیح طور پر اندازہ ہوتا ہے اُن مقامات پر جہاں افراد کے مرقعے سجائے گئے ہیں یا جہاں موسموں کا اور منظروں کا بیان ہے یا کسی خاص واقعے کی تفصیلات لکھی گئی ہیں۔

شاعری کے سلسلے میں اِس بات کو سبھی مانتے ہیں کہ بے شمار الفاظ گویا ہاتھ باندھے اُن کے سامنے کھڑے رہتے تھے، لیکن حقیقتاً اِس کا کمال اِس نثری تصنیف میں نظر آتا ہے۔ ایک مفہوم کو ادا کرنے اور اُس کے اطراف و جہات کو مرتب اور مکمل کرنے کے لیے اور اُس سے متعلق تفصیلات کو نمایاں کرنے کے لیے جتنے اور جیسے لفظ اُن کا قلم لکھتا چلا جاتا ہے، اُس کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ جب میں نے پہلی بار اِس کتاب کو پڑھا تھا تو بہت سے مقامات پر یہ محسوس ہوا تھا جیسے پہلے پہل یہ بات معلوم ہو رہی ہو کہ ہماری زبان میں الفاظ کا اِس قدر ذخیرہ ہے! اس میں ایسے ایسے لفظ ہیں!

کمال کی بات یہ ہے کہ کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہاں لفظ ٹھونسے گئے

ہیں یا یہ کہ کوشش کر کے اُن کو کھپایا گیا ہے، پیوند کاری کی گئی ہے۔ مقابلہ مقصود نہیں، صرف ادائے مفہوم کے لیے عرض کروں کہ مولانا آزاد کی نثر پڑھتے وقت بہت سے مقامات پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اشعار کی پیوند کاری کی گئی ہے۔ غبارِ خاطر میں تو کثرتِ اشعار نے جگہ جگہ نثر کو چھلنی کر دیا ہے۔ کئی جگہ صاف صاف معلوم ہوتا ہے کہ کوئی عمدہ شعر یاد آگیا اور پھر اُس کو کھپانے کے لیے عبارت آرائی کی گئی ہے۔ جوش کی نثر میں یہ خامی نہیں۔ لکھنے والا بلا تکلف لکھتا چلا گیا ہے۔ یہ نہیں ہوا کہ پہلے لفظوں کا پرا جمایا، پھر اُن کو گن گن کر نکالا اور ادھر اُدھر ٹانک دیا۔

ملیح آباد میں اُن کا لڑکپن گزرا۔ اُن دنوں سردی، گرمی، برسات کے موسم کس طرح آتے تھے، ص ۶۷، سے ص ۸۴ تک اُن کا بیان ہے۔ "برسات" کے بیان سے دو چھوٹے سے ٹکڑے یہاں پیش کرتا ہوں۔ پہلے تمہیدی سطریں۔

"اُود ہو جھومتی، جھمکتی، جھولتی، جھر جھراتی، چھم چھماتی، جھم جھم برستی، جوبن والی، جوبنی برسات۔ گھپ اندھیروں اور گھنگھور گھٹاؤں کی چھاؤں میں گھرتی، گھومتی گھمرتی، گنگناتی، گمکتی، گاتی، گرجتی، گونجتی، گھڑگھڑاتی، گھونگھر والی برکھا۔"

لفظوں کے آہنگ پر آپ نے غور کیا؟ اسلوبیاتی تنقید کا کوئی اچھا طالبِ علم اِس آہنگ کا تجزیہ بہتر طور پر کر سکتا ہے۔ لفظوں کا انتخاب جس صوتی مناسبت کے تحت کیا گیا ہے اور اُن کی ترتیب میں جو رعایت ملحوظ رکھی گئی ہے، اُس نے ایک خاص آہنگ کی تشکیل کی ہے جسے موضوع (برسات) سے خاص نسبت حاصل ہے۔

اِس کے بعد پندرہ سطروں کا ایک پیراگراف ہے، جس میں برسات سے متعلق رنگین تفصیلات ہیں، پھر لکھتے ہیں:

"اللہ اللہ! وہ مچلتی گھٹائیں، وہ چڑھتے دریا، وہ تھرکتے ولولے، وہ کوکتی ترنگیں، وہ اُبلتی اُمنگیں، وہ چہکتے رنگ، اور وہ زبردست و پُرشور دونگڑے اور ایسی گرجتی پروائی کہ دھرتی بولے رام دہائی۔"

اب اِس کے بعد کا منظر دیکھیے:

"جب پانی برس کر کھُل جاتا تو باورچی خانے کے برآمدے میں کڑھائیاں چڑھ جاتیں اور ربرساتی پکوان یعنی پوریاں، کچوریاں، اُرویاں

پھلکیاں، دہی بڑے، بریاں، چنے کا بھرتا، اندرسے، گلگلے، چلے، دنداں مصری اور مولی کے پتے پکنے لگتے تھے .... اور نیم کی بھیگی شاخوں میں جھولے ڈال دیے جاتے اور ہم سب لو دیتی شوخیوں کے ساتھ جھولنے لگتے اور ایسی لال پیلی چندریوں والیاں ہم کو پینگ دے دے کر گانے لگتی تھیں، جن میں کچھ منہ بند کلیوں کے مانند تھیں، کچھ گدر اور کچھ ایسی جوالا مکھی کی سی جوانیوں والی ہوتی تھیں کہ اگر بھرپور انگڑائی لے لیں تو انگیا کے بند ٹوٹ جائیں۔"

برسات سے پہلے جاڑے کے موسم کا بیان آیا ہے، انداز اُس کا بھی یہی ہے، مگر ذرا سے فرق کے ساتھ کہ یہاں مرصع بیانی میں اُس عہد کے طبقۂ اشرافیہ کے خاص رنگ کچھ زیادہ چمک اُٹھے ہیں اور اُس چمک میں اُس عہد کی معاشرت کی بعض جھلکیاں بھی متحرک پرچھائیوں کی صورت میں نظر کے سامنے آجاتی ہیں۔ اِس بات کی وضاحت کے لیے اُس بیان کا ایک منتخب حصہ پیش کرنا چاہتا ہوں۔ شروع کے گیارہ سطروں کے بعد کا بیان دیکھیے:

"ہائے وہ ماہ، پوس کی کالی کالی زلفوں والی، یخ بس جھلی، انگیٹھیوں کی سموئی ہوئی، جادو بھری خاموش لمبی راتیں۔ وہ اونچے اونچے دروں کے بھاری بھاری پردے، مسہریوں کے سامنے وہ تختوں کے چوکے، چوکوں پر وہ مخمل کے گدے اور گاؤ تکیے، اور تکیوں پر ٹیک لگائے اور پائنتی پر دوشالے ڈالے وہ گھر کی بڑی بوڑھیاں ــــ دائیں بائیں چاندی کے اونچے اونچے اُگال دان، رہ رہ کر کھلتے اور بند ہوتے پان دان اور وہ ڈلی کے کٹنے کی کٹا کٹ آوازیں۔

دوسرے تخت پر وہ رضائیاں اوڑھے ہوئے کہانی کہنے والیاں۔ اُن کے پیچھے اونچے اونچے مونڈھوں کی ماما ئیں، اصیلیں اور لونڈیاں باندیاں پشت پر اگر دان، بیچوں بیچ انگیٹھی، انگیٹھی میں چٹکتے کوئلوں کی چٹکار اور سنہری آنچ کا ناچ۔

اور ہائے! مواقع و مناظر کے بیان کرتے وقت کہانیاں کہنے والیوں

"کے وہ بار بار نئے نئے روپوں میں ڈھلتے چہروں، آنکھوں کے بار بار بدلتے اشاروں اور حسبِ حال بڑھتے گھٹتے، اُبھرتے ڈوبتے لہجوں کے تناؤ اور ٹھہراو کے ساتھ وہ کہانیوں کا اِن الفاظ میں آغاز :- "کہانی سی چھوٹی کوئی چیز نہیں، کہانی سی میٹھی کوئی چیز نہیں۔ جھوٹ سچ کہانی بنانے والے کی گردن پر کہانی بنانے والے پر عذاب کہانی سُننے والوں کو ثواب۔ آدھی رات اِدھر، آدھی رات اُدھر، سوئے سنسار، جاگے پروردگار۔ ایک تھا بادشاہ، ہمارا تمھارا خدا بادشاہ۔ اُس بادشاہ کی ایک چاند سی لڑکی تھی۔ سُو اللہ کا کرنا کیا ہوتا ہے کہ ....."

اب میں ایک طویل اقتباس پیش کرنا چاہتا ہوں۔ اِس میں آہنگ ساز لفظوں کا وہ انداز نہیں جس کی مثال ابھی سامنے آئی تھی۔ اِس میں تصویر کشی کا وہ انداز ہے جس سے واقعے میں مرقعے کی سی شان پیدا ہوجاتی ہے۔ معمولی سی بات، رنگین بیانی میں ڈوب کر غیر معمولی واقعے میں اپنے آپ کو تبدیل کرلیتی ہے۔ یہ بھی عرض کروں کہ اِس انداز کے تصویری بیانات اِس کتاب میں مختلف مقامات پر ملتے ہیں اور اس کا شمار بھی جوشؔ کے اندازِ نگارش کی اہم خصوصیات میں کیا جانا چاہیے۔ ایسے بیانات میں مرادف نما یا پُر آہنگ لفظوں کی کثرت نہیں ہوتی؛ اس کے بجائے نئی نئی تشبیہوں اور استعاروں کی رعنائی ہوتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے رنگین جملے، سادہ سے واقعے کو طلسماتی رنگ میں ملفوف کردیتے ہیں۔

یہ اقتباس یوں بھی پیش کیا جارہا ہے کہ اِسی انداز نے اِس کتاب کی دل کشی میں صحیح معنی میں اضافہ کیا ہے۔ عنوان یہ ہے "میری بادہ خواری کا آغاز کیوں کر ہوا"۔ بیان طویل ہے، میں اختصار کے ساتھ اُسے پیش کرتا ہوں:

"یہ واقعہ غالباً ۱۹۱۸ء یا ۱۹۱۹ء کا ہے کہ میں اپنی ننہال دھول پور گیا ہوا تھا اور وہاں میرے ایک دوست سردار دھابیر سنگھ نے میری دعوت کی تھی اور کہا تھا کہ چراغ میں بتی پڑتے ہی اُن کے وہاں پہنچ جاؤں۔ وقتِ مقرّرہ پر وہاں پہنچ گیا۔ میرے آتے ہی بُوتل کھول دی گئی اور پیمانے بھر بھر کر سب کے سامنے رکھ دیے گئے۔ چوں کہ مجھ نافہم کو شراب سے سخت

نفرت تھی، میں پیمانے کی میز سے اُٹھ کر صوفے پر جا بیٹھا۔ سب نے میری طرف نگاہ اُٹھائی۔ میں نے کہا: میں شراب نہیں پیتا۔ میں انکار اور وہ تینوں اصرار کرنے لگے۔ میں نے کہا: مہابیر! تیرے سر کی قسم، مر جاؤں گا، پیوں گا نہیں۔ بڑی دیر تک جھک جھک رہی۔

مہابیر سنگھ نے کہا: میں ابھی اِن کوی مہاراج کا تیاپانچا کیے دیتا ہوں ...... کوئی دس پندرہ منٹ کے بعد مہابیر کمرے سے نکلے اُنھوں نے لپک کر دو جام بنائے۔ ایک جام آدھا ختم کر کے وہ اپنے کمرے کی طرف دیکھنے لگے۔ اور جب چھم کی آواز سُنی تو اُنھوں نے پردہ اُٹھایا اور ایک سکنڈ کے اندر پردے کے تانے بانے سے ایک روشنی سی پھوٹنے لگی اور دوسرے سکنڈ میں کیا دیکھتا ہوں کہ پیکرِ انسانی میں ڈھلی ہوئی ایک کڑکتی بجلی، ہزاروں الوٹوں کے ساتھ چھم چھم کرتی چلی آرہی ہے۔ اُف! وہ سولہ سترہ برس کا سِن، وہ مرادوں کی راتیں مرادوں کے دن۔ وہ کسمساتا بدن، وہ گدرایا جوبن۔ دمکتی پیشانی، دمکتی پیشانی پر وہ بولتا قشقہ۔ نکلتا قد چیختا پنڈا۔ لانبی نکیلی پلکوں کی جھپک میں وہ کجری کے کٹتے بول، سانسوں کی موجوں میں وہ کوکتی جوانی۔ ہیرے کے باریک قلم سے ترشے ہوئے لب، لبوں میں وہ چوم لیے جانے کی تمنّا کا اُبھار اور جھل جھل کرتی چُست انگیا کی کٹوریوں میں وہ زیرِ تعمیر تاج محل کی ہمکار۔

اُس کو دیکھ کر زلزلہ آگیا میرے دیارِ وجود میں۔ خون کی گردش میں ایسا جوار بھاٹا آیا کہ کانوں میں شائیں شائیں کی آوازیں آنے لگیں۔ بھاپ سی اُٹھنے لگی میرے مسامات سے اور سر پر آواز منڈلانے لگی:

اُڑ بھنبھیری ساون آیا۔

اِتنے میں وہ بھرے ہوئے ساغر کی طرف گئی۔ پتلی پتلی اور لانبی لانبی سُرخ انگلیوں سے اُس نے ساغر اُٹھایا، ایسا معلوم ہوا گویا بلوریں جھاڑ کے قلموں کے حلقے میں قمقمہ روشن ہو گیا۔ ساغر کے خطوں کی نبض چلنے لگی اور صہبا کی موجوں میں بھنور پڑنے لگے۔ پیمانے سے مُنہ لگا کر

اُس نے دو چار گھونٹ پیے اور اُس کے بعد اُس نے میری آنکھوں میں آنکھیں ڈال دیں۔ اُس کی مدھ بھری انکھڑیاں میرے سینے کو توڑ کر، میرے دل میں تیر گئیں اور ایسا لگا جیسے کوئی چیز میرے گلے سے اُتر رہی ہے۔ پھر اُس نے آنکھیں جھکا لیں۔ میرے دل میں دونوں وقت گلے ملنے لگے۔

اُس نے اپنا ساغر خالی کر کے دوسرا ساغر لب ریز کیا۔ اُس لب ریز ساغر سے چند قطرے پیے، کن انکھیوں سے مجھ کو اُنک کرشکاری کی نظر سے دیکھا اور پیمانہ ہاتھ میں اُٹھا کر بڑھنے لگی میری طرف اور بجنے لگے اُس کے قدم میرے سینے میں۔ سونے پر سہاگا یہ ہوا کہ میری طرف بڑھتے ہوئے اُس نے گانا بھی شروع کر دیا: "اری میں تو لُٹ گئی بیچ بجار تر کوا نے لوٹ لیا!"

اُس کے گاتے ہی تارا چرن نے ستار چھیڑ دیا۔ عود کی پٹوں، ستار کے جھالوں اور اُس فتنۂ دوراں کی تالوں سے در و دیوار جھومنے لگے اور وہ ظالم مجھ سے قریب ہونے لگی۔ یہاں تک کہ جھالوں اور تالوں میں بیرتی ہوئی وہ بالکل میرے سر پر آ کر کھڑی ہو گئی اور پھر اِس قدر قریب آ گئی کہ اُس کی اُبلتی جوانی کی آنچ مجھ کو چھونے لگی اور اُس کی کچی عمر کی مہکتی سانس میرے سینے میں چبھنے لگی۔

میرے ہاتھ پیر سنسنانے لگے۔ چاہا کہ اُٹھ کر بھاگ جاؤں، کہ یکایک وہ ظالم چھم سے میرے زانو پر آ کر بیٹھ گئی۔ ستار پر اور بھی تیزی کے ساتھ جھالا بجنے لگا اور اُس نے اپنی جھوٹی شراب کے ساغر کو میرے لبوں سے پیوست کر کے پھر گانا شروع کر دیا: "ارے پی لے تُرکوا شراب، میری جھوٹی شراب۔" اور میں نے آؤ دیکھا نہ تاؤ، اِلّا اللہ کا نعرہ لگا کر پورا گلاس ایک سانس میں خالی کر دیا۔ میرے ہاتھ سے گلاس لے کر چوما اور پھر اُس نے میرے گلے میں باہیں ڈال دیں اور اپنے لب میرے لب سے چسپاں کر کے اس طرح اُلٹی سانسیں لینے لگی گویا وہ میرے تمام وجود

کو پی جائے گی ":

مختصر کرنے پر بھی اقتباس کچھ طویل ہو گیا، لیکن اِس ایک مثال سے یہ تو آپ کو اندازہ ہو گیا ہو گا کہ اصل واقعہ سادہ نہ سہی، تو غیر معمولی بھی نہیں؛ لیکن جس طرح اُس کو بیان کیا گیا ہے، وہ پیرایۂ اظہار ضرور غیر معمولی ہے۔ جزئیات کو جس طرح ترتیب دیا گیا ہے اور جس تفصیل کے ساتھ اُن کو لکھا گیا ہے، اُس نے اُس وسعت کو نمایاں کر دیا ہے جس کے سامنے آئے بغیر یہ واقعہ، معمولی سی بات سے زیادہ کچھ نہ ہوتا۔ بیان میں ایسی شگفتگی ہے اور عمدہ تشبیہوں کی ایسی پچی کاری ہے کہ خوش ذوق پڑھنے والا سرشاری کے احساس میں شریک ہو جاتا ہے اور یہ بیان کا کمال ہے۔ اِس کو پڑھ کر میرے ذہن میں تو یہ مصرع گونج اُٹھا تھا:

این گناہیست کہ بر تہمتِ آں ہم حسد است

اِس کی تو گنجایش نہیں کہ پورے بیان کا تجزیہ کیا جائے، صرف ایک مرکب جملے کی طرف توجہ مبذول کرانے پر اکتفا کروں گا۔ جملہ یہ ہے:

"پتلی پتلی اور لانبی لانبی سرخ انگلیوں سے اُس نے ساغر اُٹھایا۔ ایسا معلوم ہوا گویا بلوریں جھاڑ کے قلموں کے حلقے میں قمقمہ روشن ہو گیا۔"

پہلے ٹکڑے "پتلی پتلی اور لانبی لانبی" کے لیے بہ ظاہر یہی خیال کیا جائے گا کہ یہ تو انگلیوں کی معمولی سی صفت ہے اور یہی کیفیت "سرخ" کی ہے کہ یہ بھی سامنے کی بات ہے، جس میں کوئی نیا پن نہیں، دونوں پامال ٹکڑے ہیں؛ لیکن جملے کے دوسرے جُز میں جو تشبیہ ہے، اُس کی نسبت سے دیکھیے تو معلوم ہو گا کہ "جھاڑ کے قلموں" کی مناسبت سے انگلیوں کو پتلی پتلی اور لانبی لانبی کہنا کس قدر مناسبت رکھتا ہے اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ کس قدر ضروری تھا۔ اِس صفتی ٹکڑے کے بغیر "قلموں" کا لفظ آ ہی نہیں سکتا تھا۔

اِسی طرح "سرخ"، جو معمولی سا لفظ ہے، قمقمے کی نسبت سے اور جامِ شرابِ ارغوانی کی رعایت سے اِن سے بھی زیادہ ضروری جز معلوم ہوتا ہے۔ ایک تشبیہ نے معمولی سی بات کو غیر معمولی بنا دیا اور اِس تشبیہ کے مناسبات نے جملے میں روشنی دوڑا دی ہے جس سے پورا منظر جگمگا اُٹھا ہے۔

طنز اور تمسخر کو جوشؔ کے مزاج سے خاص نسبت حاصل تھی۔ اُن کی شاعری میں اِن کی اچھّی اور مبتذل، ہر طرح کی مثالیں ملتی ہیں۔ اِس کتاب میں بھی ایسی مثالیں ہیں اور بہت، لیکن ابتذال سے یہ محفوظ رہی ہیں۔ اگر اُس کی جھلک کہیں آ بھی گئی ہے تو وہ بیانِ واقعہ کا ایسا جُز بن کر نمایاں ہوتی ہے کہ ذوق اور ذہن پر خراش نہیں پڑنے پاتی۔ ترشے ہوئے جملے ہیں، جن میں کہیں نشتروں کی آب داری ہے، کہیں تلوار کی کاٹ۔ ایسے جملے بھی جن میں تشبیہ کے واسطے سے مفہوم کو اِس طرح ادا کیا ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن شگفتگی سے معمور ہو جاتا ہے۔ اِن دو صفات نے اُن کی نثر کو شاداب بنایا ہے اور اُس کتاب کی دل کشی میں بہت اضافہ کیا ہے۔ اِسے بھی اُن کے طرزِ نگارش کی قابلِ ذکر خصوصیت سمجھنا چاہیے۔ پوری کتاب ایسے مفرد اور مرکّب جملوں سے بھری ہوئی ہے۔ میں محض بہ طورِ مثال بس دو چار جملے نقل کرتا ہوں، لیکن اُس سے پہلے، اِسی سے متعلق ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔

اُن کا ایک خاص انداز یہ بھی ہے کہ کسی چھوٹی سی بات کو اہمیت دینے کے لیے پہلے چند جملے یا چند سطریں ایسی لکھتے ہیں جن سے رنگین سا پس منظر بن جاتا ہے۔ اُس کے بعد اُس چھوٹی سی بات کو اِس طرح بیان کرتے ہیں کہ وہ پچھلی عبارت کی روشنی میں نمایاں ہو کر وسیع المفہوم بن جاتی ہے۔ ایسے مواقع پر کوئی نہ کوئی عمدہ سی تشبیہ یا استعارہ ضرور شامل کرتے ہیں۔ یہ اجزا اُس پورے بیان کو اس طرح شگفتہ بنا دیتے ہیں کہ پڑھنے والا پسندیدگی کے پیدا کیے ہوئے احساسِ مسرّت میں ڈوب جاتا ہے۔

بات اِتنی سی ہے کہ شام کے وقت محبوب نے آنے کا وعدہ کیا تھا اور وہ آیا، اب اُس کا بیان دیکھیے:

> "جب دن ڈوب گیا، سایے بھاری اور ملگجے سے ہو گئے، ٹھنڈی ہوا دبے پاؤں چلنے لگی، وقت کے مُنہ پر سالونا پن دوڑ گیا۔۔۔۔۔۔ اور لیمپوں کی روشنی ہمکنے لگی، تو خدا خدا کر کے نازک قدموں کی آہٹ سے زینہ بجنے لگا۔"

آپ نے دیکھا، آخری ٹکڑے میں اصل بات آئی ہے، مگر اُس تک آتے آتے اِنکا ہیں

رنگینی میں ڈوبنے لگتی ہیں اور احساس میں شگفتگی بیدار ہونے لگتی ہے اور اُس کے بعد "زینب بجنے لگا" کا ٹکڑا ذوق کی سیرابی کو مکمل کر دیتا ہے۔

اسی بیان میں ذرا آگے چل کر ایک جملہ ہے: "اُس نے میری جانب نگاہ اُٹھائی اور جھپکتی پلکیں باتیں کرنے لگیں" جوشؔ صاحب اپنے دادا کی تصویر کھینچ رہے ہیں: "آواز اس قدر بھاری تھی کہ سننے والوں کے زخموں کے ٹانکے ٹوٹ جائیں" اُنھی کے لیے لکھا ہے: "جس طرح ململ کی چادر کو ببول کے اوپر ڈال کر اور پھر زور سے کھینچ کر تار تار کر دیا جائے، اُسی طرح اُنھوں نے اپنی جایداد کے ٹکڑے اڑا دیے" ہنسی ضبط کرنے کی ایک تصویر: "اُن کی ٹھڈی کا پینٹہ اور اُن کے دونوں گال پر تولنے والی چڑیا کے مانند پھڑپھڑانے لگے"

پرنس مرزا عالم گیر قدر کے دادا کا ذکر کیا ہے، لکھتے ہیں: "ایسے وقار کے ساتھ حویلی میں جاتے تھے کہ مجھے اپنے دادا کی سلطان خرامی یاد آجاتی تھی" "شاہانہ رفتار" سامنے کا ٹکڑا تھا، لیکن انصاف کی نظر سے دیکھیے، جو بات "سلطان خرامی" میں ہے وہ اُس میں کہاں۔ جوشؔ صاحب صبح تڑکے سیر کرنے جایا کرتے تھے، ایک کاہل دوست کو ساتھ چلنے پر آمادہ کر رہے ہیں: "میں نے کہا: ان نخروں میں تو کرن پھوٹ جائے گی اور دھندلکے کا سہاگ لٹ جائے گا" "صبح طلوع ہو جائے گی" اس کے لیے یہ کہنا کہ "دھندلکے کا سہاگ لٹ جائے گا" کیا بے مثال اندازِ بیان نہیں۔

ایک کم سن طوائف کے آغازِ شباب کا بیان: "اُس کے گالوں کی جلد بنارسی ساری کے مانند باریک تھی۔ ناک کی تحریر بتا رہی تھی کہ ابھی تک اُس کا پنڈا کورا ہے اور اُس کے شانوں کے بیچ ہلکا سا جھول پڑنا شروع ہو گیا تھا" ذرا اس تعبیر کو بھی دیکھیے: "اور اُس لہجے میں میرا مزاج پوچھا جیسے انگیٹھی میں فرطِ حرارت سے کوئلا چٹک جاتا ہے" ایک جگہ لکھتے ہیں: "آنکھوں کی بات چیت ہوا میں نہیں تیرتی، خون کی لہروں میں ڈوب جاتی ہے"

اس تصویری، تشبیہی اور تعبیراتی اندازِ بیان سے مختلف پیرایۂ گفتار کو دیکھیے۔ یہاں ظرافت نے جملہ تراشی کا حق ادا کیا ہے، لطافتِ بیان پر شوخیِ اظہار غالب آگئی ہے، لیکن پڑھنے والے کے لیے یہاں بھی دل کشی کا احوال وہی ہے کہ جو تھا۔ یہ تذکرہ

ہے مذہب کے تنگ دائرے سے نکل کر آزادیِ خیال کی کھلی فضا میں داخل ہونے کا، لیکن اِس سے پہلے اسی سلسلے کا ایک اور واقعہ سن لیجیے۔ منظریہ ہے کہ جوشؔ صاحب پہلی بار طوائف کے کوٹھے پر گئے ہیں اور شرمائے لجائے بیٹھے ہوئے ہیں۔ طوائف کے بہت اصرار پر:

"میں نے کن انکھیوں سے اس کو دیکھا اور شیشے کی طرح درکتی آواز میں، رک رک کر اُس سے کہا کہ ایک مہینے کے بعد میرا امتحان شروع ہونے والا ہے، اللہ سے دعا کیجیے کہ میں پاس ہو جاؤں۔ میری یہ التماس سن کر طوائف ہنسی سے لوٹ پوٹ ہو گئی...... اور کہا: صاحب زادے! یہ طوائف کا کوٹھا ہے، خواجہ غریب نواز کی درگاہ نہیں۔ میرے ماتھے سے پسینے کی بوندیں ٹپکنے لگیں۔"

یہ تھی ابتدا، اِس پس منظر میں اُن کا یہ بیان سُنیے (لیکن اُس سے پہلے "شیشے کی طرح درکتی آواز" کی داد دیتے چلیے):

"جی ہاں! میرے باپ نے کوئی کسر اُٹھا نہیں رکھی تھی مجھ کو" وہ" بنانے میں جسے مولانا سیّد ابوالاعلیٰ مودودی کی اصطلاح میں "جوانِ صالح" اور اہلِ نظر کی زبان میں "مخنث" کہا جاتا ہے۔ لیکن وہ جو کہتے ہیں: جس کو اللہ رکھے اُسے کون چکھے، میرے باپ کی تمنا پوری نہیں ہوئی اور قدرت کی غیرت و حکمت نے یہ بات کسی بھی طرح گوارا نہیں فرمائی کہ میں شاعر کے بجائے، مولانا بخش اللہ بن کر رہ جاؤں...... اور کالی زلفوں کی گھنیری چھاؤں سے بھاگ کر، سفید داڑھیوں کی چلچلاتی دھوپ میں جا کر بیٹھ جاؤں۔"

اِس کتاب کا دلچسپ حصہ وہ بھی ہے جہاں شخصیتوں کا تعارف کرایا گیا ہے۔ اِن میں مشہور اور غیر معروف، ہر طرح کے لوگ شامل ہیں۔ اِن شخصیتوں کا تعارف تفصیلی نہیں۔ سب نیم رخ تصویریں ہیں۔ آئینہ ایسے زاویے سے رکھا گیا ہے کہ صرف وہی رخ سامنے آسکے جس کو روشنی میں لانا مقصود ہے۔ اِس لحاظ سے یہ ناتمام خاکے ہیں، اِس کے باوجود مرقع نگاری کی خوبی سے یکسر خالی نہیں۔

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ جوشؔ صاحب نے جس کے لیے جو کچھ لکھا ہے، وہ سب صحیح ہے؛ لیکن اِس میں بھی شک نہیں کہ ایسے سارے بیانات دل چسپی سے ضرور معمور ہیں۔ اُس شخص کی پوری صورت نہ سہی، شخصیت کا وہ حصّہ ضرور سامنے آ جاتا ہے جسے نمایاں کرنا، لکھنے والے کا مقصود ہے۔ اِنھیں حصولِ معلومات کی غرض سے نہیں پڑھنا چاہیے۔ یہ بے انصافی ہوگی لکھنے والے کے ساتھ بھی اور اُن شخصیتوں کے ساتھ بھی۔ لکھنے والے کا یہ مقصود ہی نہیں کہ وہ سارا کچّا چٹھا بیان کرے یا یہ کہ مکمّل تصویر بنائے۔ اور کیوں بنائے، اُس نے خاکوں پر کوئی کتاب نہیں لکھی۔ یہ دعوا بھی نہیں کیا کہ یہ قدِ آدم تصویریں ہیں۔ اُس نے صرف وہ رخ دکھائے ہیں جو اُس کے سامنے آئے، یا پھر وہ اُن کو اپنی شخصیت کے مقابل رکھ کر، دوسروں کو اندھیرے اجالے کا فرق دکھانا چاہتا ہے۔ اِس نگار خانے میں جواہر لال نہرو، سروجنی نائڈو اور رکنور مہندر سنگھ بیدی جیسے لوگ بھی ہیں، جن کی شرافت اور وضع داری کی دل کھول کر داد دی گئی ہے، اور اِس میں اثرؔ لکھنوی، فراقؔ گورکھپوری، مانیؔ جائسی اور فانیؔ بدایونی جیسے شاعر بھی ہیں جن کے وہی رخ دکھائے گئے ہیں جو مضحک ہیں، یا جن کے مقابلے میں خود لکھنے والے کی بڑائی اور فضیلت نمایاں ہوتی ہے۔ اندازِ بیان ہر جگہ اِس قدر شگفتہ اور پُر بہار ہے کہ قاری کی دل چسپی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے اور دیکھنے کی چیز دراصل یہی ہے۔

داگر اِس کتاب میں لکھے گئے واقعات ہر جگہ حقیقت بیانی کے معیار پر پورے نہیں اترتے، تو اِس پر بہت زیادہ حیرت نہیں ہونا چاہیے۔ جوشؔ نے شاعرانہ طبیعت پائی تھی اور فکری طور پر زندگی بھر تضاد کا شکار رہے؛ لیکن اِس سلسلے میں دل چسپ بات یہ ہے کہ جو خود نوشت سوانح عمریاں اِن دنوں سامنے آئی ہیں، وہ بھی صداقت نامے نہیں۔ اُن میں سخن آفرینی کے کمالات نے جگہ پائی ہے، تناسب مختلف سہی، جب کہ اِن کے لکھنے والے بنیادی طور پر نثر نگار ہیں اور تنقید سے نسبتِ خاص رکھتے ہیں۔ اِن حضرات نے، بہ قولِ مشفق خواجہ، اپنے عہد کے نشیب و فراز ضرور دکھائے ہیں، مگر "فراز" اپنے اور "نشیب" دوسروں کے۔ وُرودِ مسعود کے سلسلے میں یہ بحث اُٹھ چکی ہے اور سرور صاحب کی آپ بیتی خواب باقی

ہیں کے متعلق تو اعتماد کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ غلط بیانیوں سے خالی نہیں۔ سچّی بات تو یہ ہے کہ جو آپ بیتیاں سامنے آرہی ہیں، اُن کے متعلق اعتماد کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ حقائق کے سفینے ہیں۔ اِس بنا پر بے یقینی اور بے اعتمادی کی کرب ناک صورتِ حال سے بار بار دوچار ہونے کے لیے ہم سب کو ذہنی طور پر تیار رہنا چاہیے۔ ایسی کتابوں سے ایک یہ فائدہ ضرور ہوتا ہے کہ اِس قول کی بالتکرار تائید ہوتی رہتی ہے کہ آدمی اپنے متعلق جو بیانات دیا کرتا ہے، ضروری نہیں کہ وہ سب اُسی طرح قابلِ قبول ہوں۔ اور یہ بھی کہ تحقیق کے طالب علموں کو ایسی کتابوں پر آنکھیں بند کرکے ایمان نہیں لانا چاہیے۔)

شروع میں جوشؔ صاحب نے اپنے خاندان کے بزرگوں کی تصویریں کھینچی ہیں، اپنے گھر کا حال لکھا ہے، اپنے خاندان اور ماحول کی تفصیلات لکھی ہیں؛ یہ حصّہ خاص کر ہمارے کام کا ہے۔ یہاں بھی تاریخی حقائق کی جستجو نہیں کرنا چاہیے۔ اِس پھیر میں نہیں پڑنا چاہیے کہ انھوں نے مثلاً اپنے پردادا نواب فقیر محمد خاں گویا کا جو احوال لکھا ہے، اُس کی ہر بات کو پہلے تاریخ کی کسوٹی پر کس کر دیکھ لیا جائے، پھر آگے بڑھا جائے۔ اِس طرح تو سارا طلسم ٹوٹ جائے گا، اِس کتاب کا پڑھنا ہی کارِ فضول ہو کر رہ جائے گا۔ جہاں اُنھوں نے اپنی حویلی کے اندرونی ماحول کی تصویر کھینچی ہے، اُس زمانے کے زمیندارانہ انداز و اطوار اور کرنی دکرتوت کو تفصیل سے اور کسی جھجک کے بغیر بیان کیا ہے، پڑھنے کی چیز وہ ہے۔ اُس سے ہم کو معلوم ہوتا ہے کہ کس فضا، کس ماحول اور کن خاندانی اور مقامی اثرات اور کیسے کیسے رسم و رواج کے زیرِ اثر اُن کے ذہن اور شعور نے نشو و نما پائی۔

اُنھوں نے اپنے بچپن اور لڑکپن کے حالات اچھی خاصی تفصیل کے ساتھ لکھے ہیں، یہ بھی توجہ کے ساتھ پڑھے جانے کے لائق ہیں۔ سچّی بات تو یہ ہے کہ اِس ابتدائی حصّے کو پڑھے بغیر اور سامنے رکھے بغیر ہم اُن کے مزاج کی، اُس رومانیت کی ابتدا کا سراغ نہیں لگا پائیں گے جس نے زندگی بھر اُن کو اپنے حصار میں قید رکھا۔ اِسی طرح ہم اِس کا بھی صحیح طور پر پتا نہیں لگا پائیں گے کہ اُن کے یہاں جو فکری تضاد اور سطحیت ہے، مذہب کے معاملے جو دورخا پن ہے کہ وہ بہ یک وقت ملحد بھی

ہیں اور "میں حیدری ہوں حیدری" کا نعرہ بھی لگاتے ہیں؛ اِن سب کے سوتے کہاں سے پھوٹتے ہیں، اِن کے ابتدائی نقش کس کس طرح اُن کے ذہن میں بنے تھے اور مرتسم ہوئے تھے۔ "میرا مزاج مجموعۂ اضداد" کے عنوان کے تحت انھوں نے خود ہی اِس کی تفصیل لکھ دی ہے، جس سے اُن کی شوریدہ مزاجی اور فکری تضاد کے اسباب نظر کے سامنے آجاتے ہیں اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ انتہا پسندی شروع ہی سے اُن کی طبیعت کا جوہر اور مزاج کا حصہ رہی ہے۔

جب وہ سچ بولنے پر آئے ہیں تو اُنھوں نے ابتدائی زندگی کے متعلق بعض ایسی باتیں بھی لکھ دی ہیں جن کا لکھنا ہم میں سے بہتوں کے لیے مشکل ہوگا، شاید نہیں لکھ پائیں گے۔ مثلاً اُنھوں نے کسی تکلّف کے بغیر اور تفصیل کے ساتھ یہ لکھا ہے کہ عشق کی ابتدا امرد پرستی کے زیرِ سایہ ہوئی تھی، اُن کے پہلے دو محبوب دو نوخیز تھے؛ جن میں سے ایک تو اُن کی ناتجربے کاری اور شرمیلے پن کی بھینٹ چڑھ گیا، بس دو دو باتیں ہو سکیں، ہاں دوسرا معاشقہ سرسبز ہوا۔ یا مثلاً انھوں نے یہ بھی لکھ دیا ہے کہ مذہب کی تبدیلی میں بھی اصل حصّہ اُسی دوسرے طفلِ نوخیز کی فرمایش کا تھا۔ اُس معشوق کا علامتی نام "ع۔ح" لکھا ہے۔ مزید وضاحت کی ہے کہ:

> "ع۔ح کے ایک اسّی پچاسی برس کے معلّم اُس کے گھر میں رہتے تھے۔ اُنھوں نے ع۔ح کے ایما سے مجھ پر شیعیت کا گہرا رنگ چڑھانا شروع کر دیا۔ اور جب میں پکّا بن گیا، تو اُس نے بڑی دھوم دھام سے میری دعوت کی اور کہا: اب میں ہمیشہ کے لیے تمھارا ہو گیا، اور میری ہڈیوں کے گودے تک اُس کی محبت اُتر گئی۔" (ص ۶۸۳)

یہ اُس زمانے کا واقعہ ہے جب جوشؔ صاحب سیتاپور (یوپی) کے ایک اسکول میں پڑھتے تھے۔ "عقیدہ" آسانی سے نہیں بدلا کرتا۔ اگر کسی شخص کا عقیدہ ایک طفلِ نوخیز کی فرمایش اور وعدۂ وصل کے نتیجے میں بدل جائے، تو اُس کا یہ مطلب ضرور ہوگا کہ ابتدا ہی سے اُس شخص کے یہاں فکر اور نظر کا عمل دخل نہیں رہا۔ جوشؔ صاحب زندگی بھر خیالات کے اتار چڑھاؤ سے دوچار ہوتے رہے، جن کی تفصیلات معلوم بھی ہیں اور محفوظ بھی ہیں؛ یہ تفصیلات بھی اِسی پر دلالت کرتی ہیں۔

اُنھوں نے اپنے اٹھارہ معاشقوں کا حال لکھا ہے۔ سچ جھوٹ کی تفصیلات سے قطعِ نظر کر کے دیکھیے تو ایک یہ بات ضرور سامنے آئے گی کہ عشق کا مفہوم اُن کی شریعت میں وہی رہا ہے جسے ہم تماش بینی کہتے ہیں، یعنی ٹک دیکھ لیا، دل شاد کیا، خوش وقت ہوئے اور چل نکلے۔ اِس معاملے میں وہ سراسر جاگیردارانہ تہذیب کے پروردہ دکھائی دیتے ہیں۔ عاشق کے لحاظ سے وہ دوسرے نوّاب مرزا شوقؔ ہیں۔ عورت کا تصوّر اُن کے یہاں سراسر شبستانی ہے، وہی تصوّر جو کسی عیّاش زمیندار کا ہو سکتا ہے۔ عورت کی تخلیق کا واحد مقصد گویا یہ ہے کہ وہ جنسی تسکین کے کام آئے۔ اُن کی شاعری ایسے خیالات سے بھری پڑی ہے اور یہی خیالات اِس کتاب میں بکھرے ہوئے ہیں۔ اِس کتاب میں اُن کے ابتدائی حالات کو اگر ہم ذرا نظر جما کر پڑھیں، تو معلوم ہو جائے گا کہ یہ تصوّر اُس جاگیردارانہ اور زمیندارانہ ماحول کا عطیہ ہے جس میں اُن کے شعور نے آنکھیں کھولی تھیں، جہاں لذّت اندوزی اور عیش کوشی کا یہ روایتی احساس پروان چڑھا تھا۔

ساڑھے سات سو صفحوں کی یہ کتاب اُن کے اپنے قول کے مطابق، چوتھے مسوّدے کا مبیضہ ہے۔ تین مسوّدے مرتّب ہوتے اور پھاڑ کر پھینک دیے گئے (معلوم نہیں اِس میں حقیقت کتنی ہے) اِس آخری مبیضے میں اُنھوں نے ازراہِ احتیاط (یا کہ بہ طورِ پیش بینی و پیش بندی) یہ صراحت کر دی ہے کہ:

> "میرا حافظہ بہت کم زور ہے، معمولی باتیں بھول جاتا ہوں۔ اِن واقعات کو بھی بار بار یاد کرنے اور ذہن پر بہت زور دینے کے بعد لکھ سکا ہوں"

اور جھوٹ کی تعریف اسی کتاب میں انھوں نے یہ کی ہے:

> "میرے نزدیک جھوٹ فقط اُسے کہا جائے گا جو سامعین کو دھوکا دے کر، کسی شخصیت یا جماعت کو بے جا نقصان، یا اپنے کو ناروا فائدہ پہنچانے یا زیبِ کا مزہ اُڑانے کے واسطے بولا جاتا ہے" (ص ۱۹۲)

اِن دو معذرت طلب بیانات کو سامنے رکھا جائے تو پھر اس کتاب میں کوئی ایک بات بھی (اُن کے خیال کے مطابق) "جھوٹ" کے ذیل میں نہیں آپائے گی۔

نیز حافظے کی کم زوری، بہت سی غیر صحیح باتوں کا جواز بن سکتی ہے۔ اِس طرح جھوٹ سچ، دونوں کی بحث بے معنی ہو کر رہ جائے گی۔

ایک اہم بات تو رہ ہی گئی۔ اِس کتاب میں ملیح آباد کے پٹھانوں کی جو چہرہ نگاری کی گئی ہے، وہ بہت دل چسپ ہے۔ یہ بہت جان دار اور شان دار مرقعے ہیں۔ ایسے بیانات میں تشبیہیں، استعارے نہ ہونے کے برابر ہیں اور اسی نے ایسے بیانات کو مکالمے کے حُسن سے معمور کیا ہے۔ جوشؔ کی انشا پر دازی کی یہ اہم خصوصیت ہے کہ وہ تشبیہوں استعاروں سے ہر جگہ کام نہیں لیتے، جب کہ اُن کی شاعری اِس امتیازی انداز سے محروم نظر آتی ہے۔ آج تو بہت سے پڑھنے والوں کو اکثر واقعات، افسانہ معلوم ہوں گے، لیکن جن لوگوں نے پٹھانوں کی پُرانی بستیوں کو گئے گزرے زمانے میں یعنی ۱۹۴۷ء سے ذرا پہلے بھی دیکھا ہے، وہ تصدیق کر سکتے ہیں کہ یہ سب واقعات ہو سکتے ہیں اور یہ سب حقیقی شخصیتیں ہیں۔ ایسا ہی ہوتا تھا اور اُن بستیوں میں ایسے ہی لوگ رہتے تھے۔ بس ایک جھلک دیکھتے چلیے۔ ایک پٹھان سپاہی کنجو خاں تھے:

"ایک دن وہ اپنی آموں کی بغیا بچا رہے تھے کہ بڑے زور کی کالی آندھی اُٹھی۔ وہ بلبلا کر اپنی جھونپڑی سے نکل آئے، اپنی پگڑی آسمان کی طرف بلند کر کے، گڑگڑا کر دعا مانگنے لگے کہ "اے اللہ! میں بے حد غریب آدمی ہوں۔ میری بغیا کا ایک آم بھی نہ گرنے پائے۔ اے اللہ! میرے منہ میں روزہ ہے، کہتے ہیں تو روزے دار کی دُعا سن لیتا ہے، میرے باغ کو بچا لے"۔ اللہ نے اُن کی دُعا نہیں سُنی اور آندھی نے اُن کی تمام کیریاں زمین پر بچھا دیں۔

اب کنجو خاں کو اللہ میاں پر غصہ آ گیا۔ انھوں نے ... ... مٹکے سے آب خورا بھر کر ہاتھ میں لے لیا، آسمان کی طرف بگڑ کر آنکھیں اُٹھائیں اور کہا جناب! ہم نے دانت نکال نکال کر آپ سے دُعا کی، آپ نے ہماری دُعا قبول نہیں کی یہ کہہ کر آب خورا منہ سے لگا لیا، پورا آب خورا پی گئے اور کہا: لیجیے، ہم نے روزہ توڑ ڈالا۔ اب آپ بڑے پٹھان ہیں، تو کل سے روزہ رکھا لیجیے گا۔"

شخص اور شاعر، دونوں اعتبار سے جوشؔ کو سمجھنے کے لیے اِس کتاب کا مطالعہ ناگزیر

ہے! لیکن جیسا کہ میں اس سے پہلے لکھ چکا ہوں، اسے دستاویزی بیانات کا مجموعہ سمجھ کر نہ پڑھا جائے۔ اس میں ہر طرح کے بیانات محفوظ ہیں۔ یہ اُردو کی دل چسپ ترین کتابوں میں سے ایک ہے۔ اس میں انشا پردازی کا جو حُسن ہے، شخصیتوں کے جو خاکے ہیں (وہ ناتمام سہی) منظروں کا جیسا رنگین بیان ہے، ختم ہوتی ہوئی جاگیردارانہ تہذیب کی جو تصویر کشی ہے، تشبیہوں استعاروں کا جو کمال ہے، شگفتہ نگاری کا جو عام انداز ہے، جملہ تراشی کے جیسے بے مثال نمونے ہیں اور لفظوں کے برمحل استعمال کا جو کمال ہے؛ اصل مطالعے کی چیزیں یہ ہیں۔ ہمارے بہت سے نئے لکھنے والوں کو تو خاص طور پر اس کتاب کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ بہت سے لفظوں کے برمحل استعمال کا انداز اور سلیقہ اُن کو روشنی دکھائے گا۔ میری نظر میں اب ہمارے یہاں کوئی ایسا شخص موجود نہیں جو مختلف النوع الفاظ کو اس مہارت اور اس سلیقے کے ساتھ استعمال کرنے پر قادر ہو، جس کے سامنے الفاظ اس طرح ہاتھ باندھے کھڑے رہتے ہوں اور تشبیہیں استعارے گویا حکم کے منتظر ہوں اور التفات کے طلب گار۔

پہیلیوں سے متعلق چند باتیں

کچھ پُرانی پہیلیوں کو عوامی ادب کا حصہ کہا جاسکتا ہے؛ مگر مناسب یہ ہوگا کہ پہلے میں یہ عرض کر دوں کہ "عوامی ادب" سے مراد کیا ہے۔ "لوک ادب" سے متعلق اِس مذاکرے میں بہ طورِ خاص صراحت کی ضرورت یوں پیش آئی کہ کبھی تو اِس کو "فوک لٹریچر" کے مُرادف کے طور پر استعمال میں لایا جاتا ہے اور کبھی لفظی معنوں کی رعایت سے بہت وسیع مفہوم میں اِس کو استعمال کیا جاتا ہے اور اِس مفہوم کا دائرہ اِس قدر وسیع ہوتا ہے کہ اِس کی وسعت کے پیشِ نظر اِس کی کوئی جامع تعریف شاید ہی کی جاسکے۔ میں ایک مثال سے اپنے مفہوم کو واضح کرنا چاہوں گا۔ نظیر اکبر آبادی کو عوامی شاعر بھی کہا گیا ہے؛ یہ شمولیت بجائے خود درست ہوسکتی ہے، مگر اُس صورت میں یہ بھی متعین ہو جائے گا کہ "فوک لٹریچر" اور "عوامی ادب" دو الگ الگ چیزیں ہیں، کیوں کہ نظیر کے کلام کو "فوک لٹریچر" ماننے کے لیے شاید ہی کوئی آمادہ ہوسکے۔

یہ خلطِ مبحث یوں پیدا ہوا ہے کہ اُردو میں "فوک لٹریچر" کو اب سے پہلے کوئی قابلِ ذکر اور لائقِ توجہ چیز سمجھا ہی نہیں گیا، اِسی لیے فوک لٹریچر کا تصور ادبیات کا جُز نہیں بن پایا، پھر اُس کا مرادف کس طرح بنتا اور تعریف کیسے متعین ہوتی۔ ہاں ادبُ العالیہ (یا معیاری ادب) کے مقابلے میں "عوامی ادب" کی اصطلاح رواج پاسکتی تھی اور اُس نے رواج پایا اور نظیر اکبر آبادی ۱۹۳۵ء کے بعد عوامی شاعر قرار پائے۔ اِس لحاظ

سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ "فوک لٹریچر" کا کوئی مرادف ہمارے پاس موجود نہیں۔ اِس کا ہم معنی کوئی لفظ میرے ذہن میں بھی نہیں آتا۔ اِسی مجبوری کی وجہ سے میں نے اِس تحریر میں "فوک لٹریچر" کا لفظ استعمال کیا ہے۔

ایک مثال سے میرے مفہوم کی مزید وضاحت ہو سکے گی۔ شان الحق حقی صاحب نے اپنی بنائی ہوئی پہیلیوں اور کہ مکرنیوں کا ایک مجموعہ نذرِ خسرو کے نام سے ۱۹۸۳ء میں شائع کیا تھا۔ اُن نومولود پہیلیوں کو فوک لٹریچر تو درکنار، عوامی ادب کا بھی حصہ نہیں مانا جا سکتا۔ ہاں اُن کو ادب کا حصہ ضرور کہا جائے گا۔ یا جیسے انشا کے مجموعۂ کلام کلامِ انشا میں متعدد پہیلیاں بھی ہیں، مثال کے طور پر "آہ" کی یہ پہیلی:

ہے نصف تو اسمِ ذات کی سی صورت
دن کی صورت نہ رات کی سی صورت
کام آوے وہ درد میں، جو لکھیے انشا
تو ہو قلم و دوات کی سی صورت

(ص ۳۹۲)

یا جیسے بحرالفصاحت میں منیر شکوہ آبادی کے نام سے "افیون" کی یہ پہیلی لکھی ہوئی ہے:

مکروہِ طبعِ اہلِ خرد اُس کی کم سنی
پیری میں اِس کی قدر جوانی سے بھی سوا
ہے بے گناہ، پر یہ تعجب کی بات ہے
اُس کا ہی پوست کھینچتے ہیں اُس کے آشنا

(ص ۹۹۵)

نیز اِسی قبیل کی اور سب پہیلیاں، یہ سب ادب کا حصہ ہیں، مگر انھیں فوک لٹریچر یا عوامی ادب میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔

یہ بات بھی ہماری نظر میں رہنا چاہیے کہ "معمّا" کی طرح "پہیلی" کو بھی علمِ بدیع کا ایک جُز مانا گیا ہے اور اسے صنائعِ لفظی میں شامل کیا گیا ہے (بحرالفصاحت)۔ اِس طرح اصلاً عوامی ادب سے تعلق رکھنے والی ایک چیز، ایک منزل پر آ کر گویا غیر عوامی بن گئی۔ جن شاعروں کے دیوانوں میں دو چار پہیلیاں بھی شامل ہیں، تو اُن کی وہی حیثیت

ہے جو "معمّا" کی ہے۔ یعنی جس طرح مقررّہ شرائط کی پابندی کے ساتھ "معمّا" بناتے گئے، اُسی طرح رعایتِ لفظی کے مناسبات کے ساتھ پہیلیاں لکھی گئیں۔ اِس طرح آخر میں آکر "معمّا" کی طرح پہیلی بھی ایک ادبی چیز بن گئی! یوں ادبی پہیلیوں کا ایسا ذخیرہ بھی ہے جو عوامی ادب کے دائرے سے باہر کی چیز ہے۔

ایک مشکل اور ہے۔ میں نے جب بچپن میں پہیلیاں سُنی تھیں تو اُس وقت اُن کی لفظیات میں یا بیان کے ڈھنگ میں اجنبیّت کا احساس نہیں ہوا تھا؛ مگر اب جب میں پہیلیوں کے ذخیرے پر نظر ڈالتا ہوں تو اس عجیب و غریب صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہوں کہ اکثر پہیلیوں میں عربی فارسی کے لفظوں کی تعداد اچھّی خاصی ہوتی ہے اور ایسی بہت سی اشیا بھی اُن پہیلیوں کا موضوع ہوتی ہیں جو سراسر شہری زندگی سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ دونوں بنیادی اجزا مجھے اِس کے ماننے پر آمادہ نہیں کر پاتے کہ ایسی پہیلیاں فوک لٹریچر کا حصّہ ہو سکتی ہیں۔ ہاں جب وسیع معنی میں عوامی ادب کا لفظ استعمال کیا جاسکتا ہے، اُس کے دائرے میں یہ آسکتی ہیں۔

فرہنگِ آصفیہ میں پہیلی کی تعریف یوں کی گئی ہے: "کسی قسم کا اَتا پتا، خواہ نظم میں خواہ نثر میں بتا کر اُس چیز کا نام پوچھنا"۔ اِسی بات کو اِس لُغت کی پہلی جلد کے دیباچے میں، جہاں بہت سی پہیلیاں لکھی گئی ہیں، وضاحت کے ساتھ اِس طرح لکھا گیا ہے: "پہیلی میں کسی چیز کے اوصاف و خصائص اور پتے بیان کر کے مخاطب سے پوچھتے ہیں کہ وہ کیا چیز ہے جس میں اِتنے وصف ہیں۔ پہیلی میں یہ بڑی خوبی کہلاتی ہے کہ اُس چیز کا نام بھی آجائے اور مخاطب نہ سمجھے"۔ اِس تعریف میں دو باتیں خاص طور پر ہمارے کام کی ہیں: ایک تو یہ کہ پہیلی نظم میں بھی ہو سکتی ہے اور نثر میں بھی؛ مگر یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ رسالوں اور کتابوں میں جو پہیلیاں لکھی ہوئی ملتی ہیں، اُن میں زیادہ بل کہ بہت زیادہ تعداد منظوم پہیلیوں کی ہوتی ہے؛ لیکن یادداشتوں میں جو پہیلیاں محفوظ ہیں اُن میں قابلِ ذکر تعداد ایسی پہیلیوں کی بھی ملتی ہے جو یا تو واضح طور پر ایسے نثری ٹکڑے ہیں جن کو فقرے کہنا چاہیے، یا پھر ایسے ٹکڑوں کا مجموعہ ہیں جن میں قافیہ بندی کا انداز ہوتا ہے اور ایک

خاص طرح کا آہنگ بھی ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر "چاند" کی اِس مشہور پہیلی کو دیکھیے: "خدا کا دیا سر پر" یا جیسے "توپ" کی یہ بہت مشہور پہیلی: "چھوٹا مُنہ بڑی بات" یہ دونوں نثری ٹکڑے ہیں یا جیسے "چار پائی" کی یہ پہیلی "چار کھڑے، چار پڑے، ایک ایک کے مُنہ میں دو دو بڑے"۔

دوسری بات یہ ہے کہ پہیلی کی دو بڑی قسمیں ہیں: ایک تو وہ پہیلی جس میں کسی چیز کا اَتا پتا بتایا گیا ہو۔ زیادہ پہیلیاں ایسی ہی ہوتی ہیں۔ دوسری قسم میں وہ پہیلیاں آتی ہیں جن میں اُس چیز کا نام بھی آجاتے، مگر سُننے والا فوری طور پر سمجھ نہ پائے؛ پتے نشان کی جو باتیں بتائی گئی ہوں، توجہ اُنھی پر لگی رہے۔ اسے اعلا درجے کی پہیلی کہا گیا ہے۔ ایک مثال:

سر جالی، پیٹ سے خالی
پسلی ایک سے ایک نرالی
تجھ کو آوے یہی پرکھ
پیر نہ گردن، مونڈھا ایک

یہ "مونڈھے" کی پہیلی ہے اور آپ اِس سے اتفاق کریں گے کہ لفظ "مونڈھا" ایسے ڈھب سے آیا ہے کہ فوری طور پر ذہن اُس کی طرف مشکل ہی سے منتقل ہو سکتا ہے۔ پیٹ، پسلی، پیر، گردن؛ یہ چاروں ٹکڑے اُسے بھی ایک عضوِ بدن کے طور پر اپنے ساتھ شامل کر لیتے ہیں۔ علمِ بیان کی اصطلاح میں اِسے صنعتِ ایہام کی اچھی مثال کہا جا سکتا ہے۔

اردو میں پہیلی کو "بُجھارت" اور "بُجھوّل" بھی کہتے ہیں (آصفیہ) مگر زیادہ مشہور اور مستعمل لفظ "پہیلی" ہے۔ فارسی میں اسے "چیستاں" اور "گردک" کہتے ہیں، مگر مشہور اور مستعمل لفظ "چیستاں" ہے۔ یہ دراصل "چیست آں" تھا۔ برہانِ قاطع کے ایرانی مرتب ڈاکٹر معین نے "چیستاں" کے حاشیے میں لکھا ہے کہ اکثر پہیلیاں "چیست آں" سے شروع ہوتی تھیں: "غالب لغزہا بہ چیست آں آغاز گردد"۔ یہی "چیست آں" زبانوں پر چڑھ کر "چیستاں" بن گیا۔

دوسرا لفظ "گِردک" صاف ظاہر ہے کہ "گرد" سے بنا ہے، گول چیز، اِسی

نسبت سے گول گول بات مراد لی گئی ہے (" گِردک : بالکسر و دالِ مہملہ مفتوح، خیمہ و حجلہ و چیستاں کہ آنرا پہیلی گویند۔ ولوئے از نان " (غیاث اللغات) بے محل نہ ہوگا اگر یہاں فارسی کی دو پہیلیاں بھی نمونے کے طور پر درج کر دی جائیں (یہ دونوں پہیلیاں آصفیہ میں بہ ذیلِ "چیستاں" مندرج ہیں):

یک جُفتِ کبوترانِ ابلق
ہستند جدا جدا معلق
پرواز بہ آسماں نمایند
از خانۂ خود بروں نیایند

یہ آنکھوں کی پہیلی ہے۔ دوسری پہیلی "پاپڑ" کی ہے:

رنگش چو رنگِ زعفراں
بریاں چو جانِ عاشقاں
پا دارد و پر ہم بداں
جاناں بگو ایں چیستاں

(اِس پہیلی کے تیسرے مصرعے میں نام موجود ہے: "پا" اور "پر" یعنی "پاپڑ"۔ فارسی میں چوں کہ ڑ نے موجود نہیں، اِس لیے جن لفظوں میں ڑ نے ہوتی ہے، اُنھیں ر نے کے ساتھ لکھا اور بولا جاتا ہے) عربی میں اِسے "لُغز" کہتے ہیں۔ (اِس کا تلفظ تین طرح ملتا ہے: لُغز، لُغُز، لَغَز (المنجد) بحرالفصاحت اور غیاث اللغات میں اِسے صرف ایک طرح یعنی "لُغز" لکھا گیا ہے اور اِس سے اندازہ یہ ہوتا ہے کہ زیادہ مستعمل صورت یہی ہے)۔ غیاث اللغات میں "لُغز" کے ذیل میں لکھا گیا ہے کہ صحرائی چوہے کے سوراخ کو "لُغز" کہتے ہیں، جو بہت پیچ دار ہوتا ہے؛ اِسی نسبت سے یہ کلامِ مبہم یعنی چیستاں کے معنی میں بھی مستعمل ہو گیا: " لغز: بہ ضمِّ لام و فتحِ غینِ معجمہ و زای معجمہ، سوراخِ موشِ دشتی و آں بغایت پیچ دار باشد لہٰذا نام نوعے از کلامِ مبہم کہ بفارسی چیستاں گویند"۔

پہیلی کے مرادفات اور اُس کی تعریف کے بعد یہ ضروری ہے کہ "معمّا" اور "پہیلی" میں جو فرق ہے، اُس کی تھوڑی سی وضاحت کر دی جائے۔ یہ اِس لیے بھی ضروری ہے کہ بعض معمّے ایسے ہیں اور بعض پہیلیاں ایسی ہیں جن میں نازک سا فرق ہے اور اگر

اِن دونوں مستقل بالذات اصناف کی تعریف ذہن میں واضح نہیں ہوگی تو بہ آسانی اور بہ خوبی یہ ہوسکتا ہے کہ بعض معمّوں پر پہیلیوں کا گمان ہو، یا اِس کے بر عکس صورت پیدا ہو جائے۔

معمّا اپنی اصل کے لحاظ سے تو پہیلی ہی ہے، مگر اُس نے ایک مستقل صنف کے لحاظ سے ترقی پائی، یہاں تک کہ اُس کی حیثیت ایک فن کی ہوگئی۔ بعض لوگوں کے نام کے ساتھ لفظِ "معمّائی"، اسمِ نسبت کے طور پر شامل ہو گیا۔ یہ بہت پیچیدہ صنف ہے اور اس کے متعلق لمبی چوڑی بحثیں علمِ معانی و بیان کی کتابوں میں محفوظ ہیں۔ مختصراً اس کی تعریف یوں کی گئی ہے کہ کسی لفظ کے اشارے یا کسی حرف کی دلالت کے واسطے سے کسی عبارت یا نام کو دریافت کرنا۔ معمّا میں بالعموم خاص نام مُراد ہوتے ہیں۔ یہ نام عموماً مذکور ہوتا ہے، مگر عبارت یا شعر میں یہ اس طرح چھپا ہوا ہوتا ہے کہ جب تک معمّا کے قواعد کا اچھا علم نہ ہو، اُن بہت سے لفظوں میں سے اُس خاص لفظ کو برآمد کرنا آسان نہیں ہوتا۔

معمّا اور پہیلی میں جو فرق ہے اُسے صاحبِ بحرالفصاحت کے لفظوں میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ: "مقصودِ اصلی معمّا میں حروف و الفاظ ہیں اور چیستاں میں مقصودِ اصلی اشیا کی ذاتیں ہیں"، (ص ۹۹۴)۔ معمّا میں لفظِ مقصود کو حاصل کرنے کے جو بہت سے قواعد ہیں، اُن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ اگر کسی لفظ کے پہلے حرف سے مراد ہو تو اُس کی طرف مطلع، لب، فرق، رخ، سر، تاج (وغیرہ) الفاظ سے اشارہ کیا جائے گا۔ فسانۂ عجائب کی یہ عبارت اِس کی مثال میں پیش کی گئی ہے:

"شہ زادی نے کہا طبیعت کی جودت اِس شخص کی مشہور ہے، ایک معمّا پوچھتی ہوں؛ بدیہہ اگر جواب دیا تو شک بے شک رفع ہوا۔ بھلا وہ کیا شے ہے جس کو گبر و مسلماں، یہود و نصارا، سب فرقہ انسان کا آشکارا کھاتا ہے؛ مگر جب سر کاٹ ڈالو تو زہر ہو جاتے، کوئی نہ کھائے اور جو غصّے میں کھائے تو فوراً مر جائے۔ جوان نے ہنس کے کہا کہ شہ زادی! قسم "ہے"، حرفِ قاف کو سر قرار دیا ہے۔"

(ایضاً ص ۹۹۲)

یہ معمّا ہے، پہیلی نہیں؛ مگر پہیلی کی طرح کا معمّا ہے۔ چوں کہ اصلاً پہیلی اور معمّا دونوں

ایک ہی چیز کے دو رُخ تھے، اِسی لیے بعض معمّے، پہیلیوں جیسے معلوم ہوتے ہیں۔ ہاں بعد میں معمّا نے الگ ایک صنعت کا انداز اختیار کرلیا اور عام طور پر خاص نام اُس کا موضوع قرار پائے۔ کبھی تو بہت پیچیدگی کے ساتھ، جیسے مومن کے معمّے، جو اُن کے دیوانِ مطبوعہ میں موجود ہیں اور کبھی بہت سادہ، جیسے انشا کا کہا ہوا یہ معمّا جو بہ قولِ آزاد، جرأت سے متعلق ہے: "سر مونڈی نگوڑی گجراتن"۔ یہاں وہی صورت ہے جو "قسم" اور "سم" میں ہے۔ یعنی "سر" اور "پیر" سے "گجراتن" کے پہلے حرف اور آخری حرف کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ "سر" اور "پیر" نکالنے کے بعد "جرات" باقی بچے گا۔

یہ دل چسپ بات ہے کہ بیش تر پہیلیوں میں کوئی نہ کوئی لفظی صنعت ضرور شامل ہوتی ہے اور یہ بھی ہوتا ہے کہ کئی صنعتیں ہوتی ہیں؛ مگر خاص بات یہ ہے کہ ساری لفظی رعایتیں کچھ اس طرح گھلی ملی ہوتی ہیں کہ بہ ظاہر یہ خیال بھی نہیں آتا کہ ایسا ہوگا۔ میں ایک دو مثالوں سے اپنی بات کی وضاحت کرنا چاہوں گا۔ چاند کی مشہور پہیلی ہے: "خدا کا دیا سر پر"۔ "دیا" میں صنعت ایہام ہے، کہ "دیا" ایک تو "دینا" مصدر کا فعل ہے اور دوسرا اسم ہے چراغ کے معنی میں۔ اب پورے ٹکڑے کو لیجیے۔ ذرا سی توجہ کرنے سے یہ بات ذہن میں آجائے گی کہ پورا ٹکڑا ایہام میں ڈوبا ہوا ہے۔ یعنی اِس کے ایک معنی تو یہ ہوں گے کہ خدا نے جو کچھ دیا ہے وہ سر آنکھوں پر، خوشی سے قبول ہے اور دوسرے معنی یہ ہوں گے کہ خدا کا بنایا ہوا چراغ سب کے سروں پر جل رہا ہے۔

چراغ کی ایک بہت مشہور پہیلی ہے:

بالا ہو تو سب کو بھائے
اور بڑھے تو کام نہ آئے
لے دیا میں تے اُس کا نانو
بوجھ تو بوجھ، نہیں چھوڑے گا نو

ے یہ پہیلی فرہنگِ آصفیہ (مقدمہ، جلدِ اوّل) میں بھی ہے، وہاں اِس کی صورت یہ ہے:

(باقی حاشیہ اگلے صفحے پر)

"بالا ہو" کے دو معنی ہیں: روشن ہو اور کم سن ہو اور یوں اس میں ایہام ہے۔ اسی طرح "بڑھے" بھی ذو معنی ہے: ایک معنی تو یہ ہیں کہ گُل ہو جائے اور دوسرے معنی ہیں بڑا ہو۔ اس معنی کے لحاظ سے "بالا ہو" اور "بڑھے" میں تضاد ہے۔ ان کے علاوہ تیسرے مصرعے میں "دیا" آیا ہے، جو چراغ ہی کا ایک نام ہے اور اس طرح یہ ایک اور مناسبتِ لفظی ہوئی۔ اس کے علاوہ یہ لفظ "دیا" اچھی پہیلی کی اُس شرط کو بھی پورا کر رہا ہے جس کے مطابق پہیلی کے لفظوں میں اُس چیز کا نام کسی ایسے طور سے آجائے کہ بہ ظاہر معلوم نہ ہوتا ہو۔

میں نے اپنے بچپن میں بہت سی پہیلیاں سُنی تھیں، اُن میں سے اکثر اب یاد نہیں، مگر ایک بات ضرور یاد ہے کہ کئی بچّے جمع ہوتے تھے اور کبھی یہ ہوتا تھا پہیلیاں بوجھی جاتی تھیں اور کبھی یہ ہوتا تھا کہ کوئی بڑا بوڑھا کوئی پہیلی کہتا تھا اور سب بچّے اُس کو بوجھنے میں لگ جاتے تھے۔ پہیلی مشکل ہوتی تھی تو نانی بی یا دادی امّاں یا بڑے بھائی صاحب اُس کے متعلقات کو اس طرح بتانا شروع کرتے تھے کہ ذہن کسی طرح اُدھر منتقل ہو جائے۔ آپ اِس پورے عمل پر آج ایک بار نظر ڈالیے تو آپ کو اب محسوس ہوگا ذہن میں برّاقی اور درّاکی پیدا کرنے کا یہ بھی ایک طریقہ تھا۔ بچّوں کی کتابیں تو گویا ناپید تھیں اُس زمانے میں، مکتب میں بغدادی قاعدہ یا

(بقیہ حاشیہ پچھلے صفحے کا)

یالا تھا تو سب کو بھایا
بڑا ہوا کچھ کام نہ آیا
میں نے دیا اس کا ناؤں
بوجھ تو بوجھ نہیں چھوڑدے گا نؤ

مگر میں نے اسے جناب شان الحق حقّی کی کتاب ندرِ خسرو سے نقل کیا ہے۔ اس پہیلی کے متعلق حقّی صاحب نے لکھا ہے کہ: "میں نے بچپن میں اس طرح سُنی تھی.... بعض نقل کرنے والوں نے اِن نکتوں کو سمجھا ہی نہیں ورنہ "بڑھے" کی جگہ "بڑا ہو" کبھی نہ لکھتے کہ بات بے معنی ہو جاتی ہے۔" میری رائے میں مرجح متن وہی ہے جس کے متعلق حقّی صاحب نے لکھا ہے کہ "میں نے بچپن میں اس طرح سُنی تھی۔" اسی لیے یہاں آصفیہ کے متن کو ترجیح نہیں دی گئی۔

پھر سیپارہ پڑھاتے تھایا اُردو کی پہلی دوسری کتاب اور بس۔ اِن پہیلیوں کے واسطے سے بہت سی چیزوں کے ناموں کے ساتھ ساتھ اُن چیزوں کی صفتیں اور اُن کے متعلقات بھی ذہن میں بیٹھ جاتے تھے اور یہ پورا عمل کاوش، جستجو، تک ملانے، ذہن دوڑانے اور اندازہ لگانے کی ابتدائی صلاحیت پیدا کیا کرتا تھا۔

میں نے ابھی دو مثالوں کی مدد سے اِس کی وضاحت کی ہے کہ پہیلی کی لفظیات میں باہم خاص نسبتیں بھی ہوتی ہیں، خاص کر لفظ کا ذو معنی ہونا جس پر صنعتِ ایہام کی بنیاد ہوتی ہے۔ یہ ذو معنی پن بھی بچّوں کے ذہن میں روشنی پیدا کیا کرتا تھا، یعنی اُنھیں اِس کا سادہ سا احساس ہونے لگتا تھا کہ ایک لفظ کے ایک سے زیادہ معنی ہو سکتے ہیں۔

غرض کہ سوچنے، ڈھونڈنے، خیال دوڑانے اور صفات کی مدد سے یا اشاروں کے سہارے اشیا کا نقش اور عکس ذہن میں پیدا کرنے کا یہ ایک کامیاب وسیلہ تھا۔

اِس کے ساتھ ساتھ معلومات حاصل کرنے کا ایک اور پہلو بھی کچھ پہیلیوں میں پوشیدہ ہوتا تھا اور وہ تھا کسی خاص واقعے کا اُس سے متعلق ہونا۔ ہم قواعد کی زبان میں کہیں گے کہ اُن پہیلیوں میں "صنعتِ تلمیح" ہوتی تھی۔ میں یہاں بھی ایک مثال سے بات کی وضاحت کروں گا۔ ایک پہیلی ہے:

بدھنا نے اک پُرکھ بنایا
تریا دی اور نیہہ لگایا
چوک ہوئی کچھ واسے ایسی
دیس چھوڑ، ہوا پردیسی

مراد ہیں آدم وحوّا۔ ایک پہیلی کے واسطے سے حضرت آدمؑ کا قصّہ معلومات کا جُز بن سکتا تھا۔ ایک اور بڑا فائدہ پہیلیوں کا یہ تھا کہ بالکل شروع میں، بچپن میں لفظیات کا شعور بھی بہت سی پہیلیوں کی مدد سے ذہن میں کچھ نہ کچھ ضرور پیدا ہوتا تھا۔ مثال کے طور پر اس پہیلی کو دیکھیے:

آدھی بو بو، ساری رانی   ارتھ کرے سو بڑا گیانی

یہ بورانی کی پہیلی ہے۔ "بوبو" کا نصف "بو" لیا اور "رانی" کا لفظ پورا لیا، یوں "بورانی" بنا۔ لفظ شناسی اور لفظ سازی کا کچھ تو شعور ایسی پہیلیوں سے پیدا ہوتا ہوگا۔

چیستاں کے سلسلے میں فارسی شاعر لبیبی کا شعر ہے:

اگر ایں چیستاں تو بکشائی
گوے دانش زموبداں ببری

مطلب اس سے یہی نکلتا ہے کہ پہیلی کو بوجھنے میں ذہانت جس طرح صرف ہوتی ہے، خیال جس طرح ہر طرف دوڑتا ہے، بہت سی چیزوں کے عکس جس طرح ذہن پر پڑتے ہیں، لفظوں کے نئے نئے رُخ جس طرح خیال میں اپنی جھلک دکھاتے ہیں؛ یہ عمل بچّے کی ذہانت کو مہمیز کرنے اور اُس کی سادہ خیال آرائی پر صیقل کرنے کے مرادف ہوتا ہے۔

بچوں کی چھوٹی یا بڑی کہانیاں اور پہیلیاں، اِن دونوں کے دائرے الگ الگ رہے ہیں۔ کہانی بڑی چیز تھی، اُس کا دائرہ بھی وسیع تھا، معلومات کے لحاظ سے بھی اور تاثیر کے لحاظ سے بھی۔ پہیلی چھوٹی سی چیز تھی، مگر خیال کو جلا بخشنے میں اور ذہن میں جستجو اور دریافت کا عنصر پیدا کرنے میں اُس کا حصّہ کہانی سے بہت زیادہ رہا ہے۔ کہانی کی سادہ بیانی متاثر کرتی تھی، ذہن میں بعض سوال بھی پیدا کرتی ہوگی؛ مگر تفتیش و تفحّص اور غور و فکر کے جو عناصر پہیلی سے پیدا ہو سکتے تھے، وہ کہانی کے دائرے سے باہر کی چیزیں تھیں۔ کہانیاں اکثر حیرت میں ڈال دیتی تھیں، معلومات حاصل کرنے کا جذبہ بس اِسی قدر پیدا کر سکتی تھیں کہ اس کے بعد کیا ہوا! اور آخر میں یہ کہ بہت اچھا ہوا یا بہت بُرا ہوا۔ پہیلی کو اِس اچھے یا بُرے سے دور کا بھی واسطہ نہیں تھا، وہ تو ذہن میں سوالیہ نشان پیدا کر دیا کرتی تھی اور حل کرنے کی صلاحیت کو جگایا کرتی تھی۔ یہ زیادہ بڑی صفت تھی۔

ایک مشکل یہ ہے کہ پہیلیوں کے جو مجموعے چھوٹے چھوٹے رسالوں کی شکل میں کبھی چھپے تھے، ایک تو وہ سب ملتے نہیں، اور جو ملتے ہیں اُن میں غلطیاں حد سے زیادہ ہیں۔ مثلاً مجھے درگا پرشاد نادر کا مرتّب کیا ہوا ایک رسالہ دکھایا گیا۔ ۱۶ صفحے کا

رسالہ اور ہر صفحے پر بہت سی پہیلیاں، مگر اُن کا احوال یہ کہ کتابت کی غلطیوں نے اکثر پہیلیوں کی صورت مسخ کر دی ہے۔

پھر یہ کہ مشہور پہیلیوں کے متن میں بہت اختلافات ملتے ہیں؛ کچھ تو اِس لیے کہ عام لوگوں سے تعلق رکھنے والی ایسی چیزوں میں لفظوں کا بدل جانا قدرتی بات ہے۔ اور کچھ اِس لیے کہ مختلف زمانوں میں پہلے کے اجنبی لفظوں کو مانوس لفظوں سے بدل دیا گیا؛ مگر نقصان یہ ہوا کہ اِس طرح بہت سی لفظی نسبتیں بگڑ گئیں۔

اِس سے بڑی مشکل یہ ہے کہ ہندستان کے مختلف علاقوں میں پہیلیاں شروع سے مروّج رہی ہیں، مگر ہم اُن سب سے واقف نہیں۔ مثلاً جو شخص دہلی میں بیٹھا ہوا ہے، اُسے نہیں معلوم کہ حیدر آباد میں یا میسور میں یا مدراس میں کون کون سی پہیلیاں مروّج رہی ہیں۔ یا یہ کہ جو پہیلیاں مشترک ہیں، اُن کی لفظیات میں کیا فرق ہے۔ اِس قدر مختلف علاقوں کی بہت سی پہیلیوں میں لفظیات کا اختلاف لازم ہے۔

موجودہ صورت میں پہیلیوں کا چھوٹا سا ذخیرہ ہمارے سامنے ہے، جو شمالی ہند کے بعض خاص علاقوں کا سرمایہ ہے۔ باقی وسیع سرمایہ جو ہے، اُس سے ہم بے خبر ہیں۔ اِس صورت میں صحیح طور پر نتائج نکالنا بہت مشکل ہے۔

کیا اچھا ہو کہ ہم پہیلی کو معمّا کی طرح ایک مستقل چیز مان لیں۔ یعنی اِسے فوک لٹریچر اور عوامی ادب کے دائروں میں بند کرنے پر اصرار نہ کریں۔ اِسی طرح صنائع لفظی کے دفتر سے اِسے باہر نکال کر ایک مستقل صنفِ سخن کی حیثیت سے دیکھیں، اِس کے متعلّقات کو سمجھیں اور اس کے معنوی دائرے کی وسعت کو سامنے لائیں۔ اِن میں لفظیات کی جو رنگا رنگی ہے، مفاہیم کی جو اعجوبگی ہے، لفظی نسبتوں اور رعایتوں کی جو قابلِ توجّہ کار فرمائی ہے؛ نئے پڑھنے والوں کے ذہن میں اُس کا عرفان پیدا کریں، تو یہ اچھا کام ہوگا۔ ایک ادبی صنف کی بازیافت تو یہ ہر حال اِسے کہا ہی جائے گا۔

آخر میں ایک بات اور بھی کہنے کی ہے۔ پہیلیاں آج کل بھی بنائی جا رہی ہیں، خاص کر بچّوں کے رسالوں مثلاً اُمنگ اور پیامِ تعلیم میں یہ برابر دیکھنے میں آتی رہتی

ہیں، لیکن بہت کم پہیلیاں ایسی ہوتی ہیں جنھیں پُرانے انداز کی پہیلیوں کے برابر رکھا جاسکے۔ اِن نئی پہیلیوں میں ساختگی اور بناوٹ کا انداز بہت نمایاں ہوتا ہے۔ پُرانی پہیلیوں میں جو بے ساختگی اور روانی ہوتی ہے، اکثر نئی پہیلیاں اُن سے خالی نظر آتی ہیں۔ اچھی پہیلیاں اب بھی وہی ہیں جو پہلے سے زبانوں پر چڑھی ہوئی ہیں۔ اِن نئی پہیلیوں میں ایسی پہیلیاں شاید ہی ہوں جو اُس طرح زبانوں پر رواں ہوسکیں اور یادداشت کا حصّہ بننے کی صلاحیت رکھتی ہوں۔ یہ پہلو بھی ہماری توجّہ کا کچھ کم مستحق نہیں۔

نیازؔ اور آزادیِ فکر

ایسے لوگوں کی تعداد کچھ کم نہیں جنھوں نے اِس صدی میں کسی خاص موضوع یا بعض موضوعات میں درجۂ کمال حاصل کیا ہو اور اُن موضوعات کی نسبت سے پایدار شہرت کو اپنی یادگار کے طور پر چھوڑ گئے ہوں؛ لیکن ایسے لوگوں کی تعداد کم ہے جنھوں نے ناموری کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کو اِس طرح متاثر کیا ہو کہ جس نسل نے اُس عہد میں شعور کی آنکھیں کھولی ہوں، اُس کی ذہنی تربیت اور بالیدگیِ شعور میں اُن کی تحریروں کے اثرات کارفرما رہے ہوں۔ کوئی بھی منصف مزاج اور صاحبِ نظر جب بھی ایسے لوگوں کو یاد کرے گا، تو اُس مختصر فہرست میں نیازؔ فتح پوری کا نام شامل کرنے پر اپنے آپ کو مجبور پائے گا۔

نیازؔ کی اہم تحریروں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ

(۱) اُن کا ایک حصہ چونکا دینے والے مذہبی مباحث سے متعلق ہے۔

(۲) دوسرا قابلِ ذکر حصہ وہ ہے جس میں زبان و بیان کے مباحث اِس طرح معرضِ بیان میں آئے ہیں کہ اُن میں بھی وہی رنگ اور وہی انداز ہے جو ادبی اور لسانی شعور کو ایک طرح کی کشمکش سے دوچار کر دیتا ہے۔

(۳) اِن مذہبی اور ادبی تحریروں سے مجموعی طور پر ایسے شعور کی آب یاری ہوتی ہے جو ادبی تحقیق کے فروغ میں معاون بنتا ہے۔ نیازؔ کی ایسی تحریروں کے میری نظر میں یہ تین اہم پہلو ہیں۔ اِس مضمون میں اِنھی تینوں پہلوؤں پر اسی ترتیب کے ساتھ

گفتگو کی گئی ہے۔ میں یہ واضح کر دوں کہ یہاں بحث اِس سے نہیں کہ نیاز کی تحریروں میں جو مسائل زیرِ بحث آئے ہیں، اُن میں غلط اور صحیح کا تناسب کیا ہے۔ موضوعِ بحث یہاں یہ ہے کہ نیاز کی ایسی تحریروں نے کس طرح اور کس قدر اپنے عہد پر اثر ڈالا اور نئے شعور کی تربیت میں حصّہ لیا۔

اصل بحث سے پہلے چند ضمنی باتوں کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا۔

نیاز درسِ نظامی کے طالبِ علم رہے تھے، یعنی ابتدائی مذہبی تعلیم اُنھوں نے باضابطہ پائی تھی۔ اِس طرح مدرسے کی فضا، نصابِ تعلیم اور طریقۂ تعلیم کے اثرات کو بہ راہِ راست دیکھا اور سمجھا تھا۔ یہ بھی محسوس کیا تھا کہ مدرسوں میں تعلیم پانے والے ذہین طالب علموں پر کیا گزرتی ہے اور وہ کن ذہنی کیفیتوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ اِس بنا پر ایسے مباحث کے سلسلے میں مخاطب کی حیثیت سے درسِ نظامی سے تعلق رکھنے والے طلبہ کا یہ طبقہ بھی اگر اُن کے ذہن میں رہا ہو تو اس پر تعجب نہیں ہونا چاہیے۔

مزید گفتگو سے پہلے یہ بات بھی واضح ہو جانا چاہیے کہ یہ کہنا صحیح نہیں ہوگا کہ مذہبی مسائل پر بحث کرنے کا خیال اُن کو نگار کے اجرا کے بعد آیا، اور اس سے یہ مطلب لیا جائے کہ یہ سارا معاملہ محض صحافتی سرگرمیوں کا ایک حصّہ تھا۔ اگر اُنھوں نے درسِ نظامی کے تحت ابتدائی تعلیم حاصل نہ کی ہوتی، تو اُس صورت میں یہ بات کہی جا سکتی تھی۔ اصل تصوّر تو اُن کے ذہن میں تجربے کی صورت میں محفوظ تھا۔ جب ایک وسیلۂ اظہار ہاتھ آیا، تو اُس وقت یہ بحثیں شروع ہوئیں۔

ایک بات اور: اُن کے جو حالاتِ زندگی ہمارے سامنے ہیں، اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں تجارتی سوجھ بوجھ بلا کی تھی، وہ ادبی صحافت کے تقاضوں سے خوب واقف تھے اور ساتھ ہی ساتھ اُن کے مزاج میں "چھیڑ چلی جائے" سے لطف اندوز ہونے کا بھی رجحان کارفرما رہتا تھا؛ جو ترقی پاکر آدابِ صحافت اور آئینِ گرم بازاری کا ایک حصّہ بن گیا تھا۔ اِس طرح یہ لازم تھا کہ تخاطب کا دائرہ وسیع ہو۔ یوں خالص علمی مسائل کے لیے بھی اُنھوں نے ایسا اندازِ بیان اختیار کیا جس کا انداز خواہ ویسا علمی نہ ہو جیسا اِن مباحث کا ہونا چاہیے، مگر وہ اوسط درجے کے لوگوں کے لیے اجنبی نہ ہو۔

یہ علمی پہلو تھا اُس اندازِ فکر کا۔ اِس کے بغیر نگار جاری نہیں رہ سکتا تھا اور نگار کے بغیر کسی بحث کو اُٹھانا مشکل تھا۔ اِس سے مقصود اُن بعض معاملات کا جواز ثابت کرنا نہیں جو قابلِ اعتراض ہو سکتے ہیں یا قابلِ اعتراض تھے۔ مقصود صرف یہ ہے کہ صورتِ حال کو صحیح طور پر سمجھ لیا جائے اور اجزا کو الگ الگ کر کے دیکھا جائے، تاکہ صحیح طور پر نتائج نکالے جا سکیں۔

اِن چند ابتدائی معروضات کے بعد اب میں اِس بحث کے پہلے حصّے کو شروع کرتا ہوں، یعنی اُن کی مذہبی تحریروں کے اثرات نے جس طرح اُس عہد کے نئے ذہنوں کو متاثر کیا تھا۔ نیاز کی تحریروں سے متاثر ہونے والوں کی بڑی تعداد تھی جن میں جدید تعلیم یافتہ لوگ، جدید تعلیم پانے والے نوجوان اور درسِ نظامی کے طالبِ علم بھی شامل تھے۔ میرے لیے یہ ممکن نہیں کہ اِس نسبتاً مختصر تحریر میں اُن سب لوگوں کو موضوعِ بحث بنا سکوں اور اثرات کا جائزہ لے سکوں، اِسی بنا پر میں نے آخر الذکر طبقے کو منتخب کیا ہے اِس جائزے کے لیے۔ اِس ترجیح کی وجہ وہی ہے کہ نیاز نے خود بھی درسِ نظامی کے طالبِ علم کی حیثیت سے پہلی بار اِن مسائل کو محسوس کیا تھا؛ اِس لیے یہ بعید از قیاس نہیں کہ یہ گروہ اُن کے ذہن میں مخاطبِ اوّل کی حیثیت سے آیا ہو۔ میں اِس داستان کو اپنے حوالے سے بیان کرنا چاہوں گا۔ اِس بیان میں ایک فرد اور ایک علاقے کا تعین ہے، لیکن یہ عرض کر دوں کہ ہندستان کے بہت سے علاقوں میں یہی صورتِ حال کارفرما تھی اور افراد اسی طرح اثر قبول کر رہے تھے۔

(۱)

روہیل کھنڈ کے علاقے میں ۴۷ء سے پہلے تک عربی مدارس کی تعداد اچھی خاصی تھی۔ اکثر شہروں میں دو، تین یا اِس سے زیادہ مدرسے ضرور ہوتے تھے۔ میرے شہر شاہ جہاں پور میں عربی کے چار مدرسے تھے جہاں باقاعدہ درسِ نظامی کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اِس شہر میں دینی تعلیم کو فروغ ملا تھا اُس زمانے سے جب بانیٔ درسِ نظامی مُلّا نظام الدّین فرنگی محلی کے جلیل القدر صاحب زادے مولانا عبد العلی بحر العلوم لکھنؤ سے ترکِ وطن کر کے شاہ جہاں پور تشریف لائے تھے۔ یہاں اُن کا قیام کم و بیش بیس سال تک رہا۔ مولانا کے دم قدم سے اِس شہر میں عربی تعلیم نے بہت فروغ پایا۔ اُن سب عربی مدرسوں

کا احوال کم و بیش ایک سا تھا۔ عربی کی تعلیم اس طرح دی جاتی تھی کہ ذہن کی بیش تر صلاحیت صرف و نحو کی غیر ضروری کتابوں کو پڑھنے اور رٹنے میں صَرف ہو جایا کرتی تھی۔ اُس کے بعد منطق کی بھول بھلیّوں میں بہت کچھ پھرنا پڑتا تھا۔ نصاب میں شامل زیادہ کتابیں ایسی تھیں جو پُرانے متنوں کی شرحیں تھیں۔ مختصر متن، اُس کی طویل شرح۔ ہر شرح پر مفصّل حاشیہ موجود، بعض شرحوں کے ساتھ کئی کئی حواشی۔ طلبہ کے لیے ضروری تھا کہ وہ اِن سب کو دیکھیں اور لفظی بحثوں میں کمال حاصل کریں۔ عبارت پڑھنا اچھی طرح آجاتا تھا، لیکن عربی میں چار جملے لکھنے کی صلاحیت پیدا نہیں ہو پاتی تھی۔ پچھلے پچاس برس اور سو برس میں کیا نئی دریافتیں ہوئی ہیں اور پچھلے پانچ سو سال میں کتنی نئی کتابیں لکھی گئی ہیں، دنیا میں کیا ہو رہا ہے، خیال اور فکر نے کتنے نئے سوالات پیدا کیے ہیں، علم کی وسعت اور ترقّی نے کتنے نئے موضوعات کو نمایاں کیا ہے؛ اِن مدرسوں کے طالبِ علم یعنی ہم لوگ عموماً اِن سب امور سے ناواقف رہتے تھے۔ زندگی سے، گرد و پیش سے اور فکر و نظر کے نئے تقاضوں سے بے خبری گویا لازمۂ تعلیم بن کر رہ گئی تھی۔ بحثیں اِس پر ہوتی تھیں کہ اِس ضمیر کا مرجع کہاں ہے اور فلاں لفظ کی اصل کیا ہے اور اِس جملے کی ترکیب نحوی کیسے ہوگی۔ یہاں کون سا منطقی مغالطہ ہے اور وہاں کون سی لفظی بحث ہے۔

اِس سے ہٹ کر ایک صورتِ حال یہ بھی تھی کہ ہر مدرسہ کسی خاص جماعت سے تعلّق رکھتا تھا مثلاً بریلوی، دیوبندی، اہلِ حدیث (وغیرہ) اور ایسے ہر مدرسے میں اِس پر بہت زور دیا جاتا تھا کہ دوسرے فریقوں نے جو کچھ کہا ہے، وہ ناقابلِ قبول ہے۔ میں مدرسۂ بحر العلوم میں پڑھتا تھا۔ فقہ کی درمیانی کتابیں پڑھ رہا تھا اور بار بار ذہن میں طرح طرح کے سوالات پیدا ہوتے تھے، جن کو ڈر کے مارے استاد کے سامنے پیش نہیں کر سکتا تھا۔ میری سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ جب غلامی ہندستان میں ہے نہیں، تو ہم اُس کے مسائل کیوں پڑھیں کہ غلام کو آزاد کیسے کیا جائے اور اس کے ساتھ سلوک کیسا کیا جائے۔ یا مثلاً عقائد کی بحث میں بہت سی باتیں سمجھ میں نہیں آتی تھیں۔ یہ تو سمجھ میں آتا ہی نہیں تھا کہ مسلمان اِس قدر جلد کافر کیسے ہو جاتا ہے۔ یہ بھی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ زمین گھومتی ہے یا نہیں گھومتی، اِس کا تعلّق دینی تعلیم سے کیا ہے اور

آسمان لوہے کا ہے یا تانبے کا، اِس کا تعلق عقائد سے کیا ہے۔ غرض ایسے بہت سے سوالات اُس زمانے میں ذہن میں پیدا ہوا کرتے تھے۔ ہم جن کتابوں کو نصاب میں پڑھتے تھے، اُن میں سے بیش تر کے متعلق ہم کو یہ نہیں معلوم ہوتا تھا کہ اُن کا مصنف کون ہے اور وہ کس زمانے میں لکھی گئیں اور اگر دو سو برس یا پانچ سو برس پہلے لکھی گئی ہیں، تو کیا اُس کے بعد سے اب تک کوئی نئی بات اِس سلسلے میں معلوم نہیں ہوئی ہے؟ ہم اپنے گرد و پیش سے بے خبر تھے اور دنیا کی وسعتوں سے نا آشنا۔

ساتھیوں میں نصف سے زیادہ طالبِ علم تو وہ ہوتے تھے جو آسام اور بنگال سے آتے تھے اور جن میں سے اکثر ذہانت سے خالی اور روشنیٔ طبع سے محروم ہوتے تھے۔ وہ صرف سند لینے اور کسی مسجد کی پیش امامی کرنے کی اہلیت حاصل کرنے کے لیے آتے تھے۔ اُن کا کوئی مسئلہ نہیں تھا، لیکن باقی چند طالبِ علم جو ذرا بھی "کیوں" اور "کیا" کے مارے ہوئے ہوتے تھے، وہ ہمیشہ ایک کشمکش کا شکار رہا کرتے تھے اور ذہن میں عجیب سے سوالات گونجا کرتے تھے۔ زبان بند رہتی تھی، لیکن ذہن میں اُلجھنیں اپنا پیچ دار راستہ بناتی رہتی تھیں۔ ہم معمولی معمولی باتوں پر کفر کا فتوا سُنا کرتے تھے اور سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ یہ کیسے ہو گیا۔ خیر، میں کیا اور میری بساط کیا، استاذُ الاساتذہ مولانا شبلی نے اِس سلسلے میں جگہ جگہ جو کچھ لکھا ہے، وہ اُس دور میں مدرسوں کی فضا اور اندازِ تعلیم کی بہتر طور پر آئینہ داری کرتا ہے۔

میں مولانا شبلی کے دو مختصر سے اقتباسات پیش کیے دے رہا ہوں، جن سے میری باتوں کی زیادہ وضاحت ہو جائے گی۔ مولانا نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "ایک طرف تو ہمارے مولوی مسلمانوں کے کافر بنانے میں مصروف ہیں اور اِس کام میں وہ کوشش کرتے ہیں، جو صحابہ کافروں کے مسلمان بنانے میں کرتے تھے۔ دوسری طرف یورپ کی علمی فیاضیوں کا بادل عالم پر آبِ حیات برسا رہا ہے۔ دنیا کی تمام قوموں کے مُردہ علوم، فنون، تاریخ اور یادگاریں زمین کے طبقے اُلٹ اُلٹ کر نکالے جا رہے ہیں اور دُنیا کی نمایش گاہ اِن گم شدہ جواہرات سے اِس طرح سجا دی گئی ہے گویا پچھلا زمانہ اُسی سرو سامان سے دوبارہ سامنے آ گیا ہے۔"

عربی کی قدیم کتابوں کو یورپ نے جس دلچسپی اور دیدہ ریزی کے ساتھ جدید اصولِ تدوین کے مطابق مرتب کر کے شائع کیا ہے، ایک مقالے میں اُس کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"دنیا کو ہم سے اِس کام کی توقع تھی، لیکن ابھی ہم کو اور ضروری کاموں سے فرصت کہاں ہے۔ حمد اللہ کے بعض ضروری مقامات اب تک حل ناشدہ ہیں۔ شرحِ ملّا کی ایک ضمیر کا مرجع اب تک متعین نہیں ہوا۔ اور خیر، یہ سب کام تو اٹھا رکھے جا سکتے تھے، لیکن شیعیوں کی تکفیر تو بہ ہر حال مقدم ہے اور گو وہابیوں کا استیصال اِس قدر ضروری نہ ہو، لیکن آخر اُس کی اہمیّت سے تو انکار نہیں ہو سکتا۔"

یہ عام صورتِ حال تھی عربی مدرسوں کی۔ ذہنوں پر پہرے بیٹھے ہوئے تھے اور فکر و نظر کی جولانیوں کے لیے اور نئے شعور کی کارفرمائیوں کے لیے گنجایش گویا نہیں تھی۔ ظاہر ہے کہ کسی ذہین طالبِ علم کے لیے اِس فضا میں اطمینان اور تسکین کا حصول ممکن نہیں تھا۔ میں جب ١٩٣٩ء کے اواخر میں مدرسے سے باہر نکلا ہوں، تب اُردو کی بعض کتابیں پڑھنے کا موقع ملا، بعض رسالے دیکھے اور کچھ دنوں کے بعد اتفاق سے نگار کے بعض شمارے پڑھنے کو مل گئے۔ عربی مدرسوں کے طالبِ علم اردو کو کوئی مستقل زبان نہیں سمجھا کرتے تھے اور ایک حد تک حقارت کی نظر سے دیکھا کرتے تھے، اِس لیے اردو ادبیات سے میری شناسائی مدرسے سے نکلنے کے بعد شروع ہوئی۔ نگار کے اِن شماروں میں مذہبی معاملات سے متعلق بعض ایسی بحثیں پڑھیں، جن کو پڑھ کر پہلے اچنبھا ہوا، پھر غصہ آیا اور اُس کے بعد یہ شوق پیدا ہوا کہ اِس سلسلے کی دوسری بحثیں بھی پڑھی جائیں۔ اِس طرح تلاش شروع ہوئی اور جس قدر تحریریں ہاتھ آ سکیں، اُن کو پڑھ ڈالا، ایک بار نہیں، کئی کئی بار۔ اِس کے بعد وہ سارے سوالات اچانک ذہن میں اُبھر آئے جو مدرسے کی تعلیم کے دوران پیدا ہوئے تھے اور جو اُس وقت یا تو زبان تک نہیں آ پائے تھے، یا شافی جواب سے محروم رہے تھے۔ ایک مشکل یہ بھی پیدا ہوئی کہ اُن سے ملتے جلتے کئی نئے اور زیادہ پریشان کن سوالات پیدا ہو گئے۔ یہ پہلا بھرپور حملہ تھا ایک سادہ اور صاف ذہن پر۔ کئی مہینے کے بعد ذرا سنبھلا اور

غور کرنا شروع کیا، پھر یہ محسوس ہوا کہ جو کچھ ان مضامین میں لکھا گیا ہے، ممکن ہے وہ سب ٹھیک نہ ہو، لیکن یہ باتیں ہیں غور طلب۔ بس یہاں سے ذہن میں نئے سرے سے اور نئے انداز سے مسائل و معاملات کو سمجھنے کی اور دریافت کرنے کی لگن پیدا ہوئی۔ یہ خیال جاگزیں ہوا کہ بہت سی حقیقتیں اور سچائیاں ہمیں پوری طرح یا اچھی طرح معلوم نہیں اور ان کی صحیح صورت دیکھنے کے لیے بہت پڑھنا، بہت سوچنا اور بہت تلاش سے کام لینا ہوگا۔ یہ گویا تحقیق کے شعور کی پہلی کرن تھی جو ذہن پر پڑی اور دل میں اُتر گئی۔

میں نے تحقیق کے اصول اور آداب سیکھے حافظ محمود خاں شیرانی کی تحریروں سے۔ اس کے بعد قاضی عبدالودود اور ڈاکٹر عبدالستار صدیقی سے استفادہ کیا اور سب سے آخر میں مولانا عرشی مرحوم سے فیض پایا؛ لیکن سب سے پہلے تحقیق کی طرف متوجہ کیا نیاز کی تحریروں نے۔ اُن تحریروں نے تحقیق کی ضرورت کا احساس دلایا اور اس کی اہمیت سے آشنا کیا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اُس ذہنی کشمکش سے دوچار کیا جو مکمل تسکین اور کامل اطمینان کا مطالبہ کرتی ہے اور اُس تشکیک سے ذہن کو آشنا کیا جو تحقیق کی بنیاد بنتی ہے۔ اگر میں نے مدرسے سے نکلنے کے بعد اِن تحریروں کو نہ پڑھا ہوتا، میرے ذہن میں پہلے غصہ، پھر جھنجلاہٹ اور پھر کشمکش نہ پیدا ہوئی ہوتی اور مزید غور و فکر کی ضرورت نہ محسوس کی ہوتی؛ تو اِس کا امکان تھا کہ ادبی تحقیق سے شناسائی نہ ہوتی۔

یہ عرض کر دوں کہ یہ داستان صرف ایک فرد کی نہیں، یہ سرگذشت اُس عہد کے مجھ جیسے بہت سے نوجوانوں کی ہے۔ کتنے ہی قدامت کے مارے ہوئے ذہن نئی روشنی کی ضرورت سے آشنا ہوئے اور بہت سے پڑھنے والے، سُنی ہوئی اور پڑھی ہوئی بہت سی باتوں پر از سرِ نو غور کرنے کی ضرورت محسوس کرنے لگے۔ یہ عہد ساز کارنامہ تھا جو تاریخی حیثیت رکھتا ہے۔

یہاں ایک دلچسپ حقیقت کی طرف توجہ دلانا بے جا نہ ہوگا کہ جس چیز کو ادبی تحقیق کہتے ہیں، نیاز کو اُس سے ذہنی موانست نہیں تھی۔ اُنھوں نے مختلف شاعروں کے متعلق یا ادبی استفسارات کے متعلق جو کچھ لکھا ہے، اُس کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جو

تحقیق کے ذیل میں آتا ہے، اور یہ حصہ اُن کی ایسی تحریروں کا کم زور ترین جُز ہے۔ کسی بھی کتاب یا تذکرے میں لکھے ہوئے کسی واقعے کو یا تاریخ کو وہ بے تکلف اور بے تامّل درج مضمون کر لیتے تھے اور اکثر حوالہ نہیں دیا کرتے تھے۔ میرا خیال یہ ہے کہ وہ اِس حد تک تاثراتی تنقید کے زیرِ اثر رہتے تھے کہ اُن کا ذہن ایسے مواقع پر مزید تحقیق و تفحص کی ضرورت محسوس نہیں کر پاتا تھا۔ یہ بات اِس لیے لکھی گئی ہے کہ یہ دل چسپ حقیقت سامنے آسکے کہ جس شخص کی تحریروں نے بہت سے لوگوں کے ذہن کو ادبی تحقیق کی طرف متوجہ کیا، وہ خود عملی طور پر اُس سے بے تعلق رہا۔

ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ کیا نیاز کی ایسی مذہبی تحریریں، جن میں نئے اندازِ نظر اور حقیقت پسندانہ طرزِ فکر پر زور دیا گیا ہے اور پُرانی تعبیروں، تشریحوں اور تفسیروں کی نفی کی گئی ہے، کیا وہ از اوّل تا آخر صرف اصل حقیقت کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کا نتیجہ تھیں؟ اِس کے متعلق مختلف رائیں ظاہر کی گئی ہیں۔ کچھ لوگوں نے ایسی تحریروں کو ایک جویائے صداقت اور متلاشیِ حقیقت کے دردمند دل اور بیدار ذہن کا نتیجہ قرار دیا ہے اور کچھ لوگوں کا یہ خیال رہا ہے کہ اِس میں ایک بڑا حصہ اُن کی صحافتی اور تجارتی مصلحتوں کا بھی تھا۔ وہ گرمیِ بازار کے لیے ایسے سامان مہیا کرتے رہتے تھے اور ایسی بحثیں چھیڑتے رہتے تھے جن سے اُن کو فضا بنائے رکھنے میں مدد ملتی تھی۔ نگار کی شہرت اور اشاعت بڑھتی تھی، خود اُن کی کتابوں کی مانگ رہتی تھی اور اُن کی علمی اور ادبی شخصیت کا جادو سر چڑھ کر بولتا رہتا تھا۔ اُن کی تحریروں میں جو طاقت اور اثر ہے، اُس کے پیشِ نظر یہ کہنا بہت مشکل معلوم ہوتا ہے کہ یہ تحریریں ایک ایسے شخص کے قلم سے نکلی ہیں جس کا مقصود محض ہنگامہ آرائی اور صرف تجارتی گرم بازاری تھا۔ اِن تحریروں میں علمیت کی جو شان ہے، استدلال کا جو منطقی انداز ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ہمدردی کے ساتھ اور تعلقِ خاطر کے ساتھ حقائق کو سمجھنے کی جس طرح کوشش کی گئی ہے؛ اُن عناصر نے ایسی تحریروں کی وقعت میں اضافہ کیا ہے اور اُن میں دوسروں کو متاثر کرنے کی بے مثال کیفیت تہ نشیں کر دی ہے۔ صرف تجارتی اغراض کی خاطر جو کچھ لکھا جاتا ہے، اُس میں ظاہری سطح پر علمیت کا انداز تو آسکتا ہے، لیکن یہ بات کیسے پیدا ہو سکتی ہے کہ وہ ایک عہد کو اور اُس عہد کے پڑھے

لکھے لوگوں کے ذہنوں کو بے طرح متاثر کر سکیں۔ دوسری طرف اُن کی زندگی کی جو داستان ہمارے سامنے ہے، یعنی جس سے ہم واقف ہیں، اُس میں طرح طرح کے عجیب واقعات ہمارے سامنے آتے ہیں، مثلاً دوسروں کی تحریروں کو اپنے نام سے شائع کرنا، یا ترجمے کو تصنیف کا درجہ دے دینا یا ایسی ہی بعض اور باتیں جو اُن کے سوانح نگاروں نے لکھی ہیں۔ اُن کو دیکھ کر یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ان تحریروں میں تجارتی اغراض کا شامل ہونا بعید از قیاس نہیں ہو سکتا۔ محض اپنی آسانی کے لیے ہم یہ فرض کیے لیتے ہیں کہ حقیقت ان دونوں انتہاؤں کے بیچ میں کہیں ہے۔ لیکن حقیقت کہیں ہو اور جس شکل میں ہو؛ واقعہ جو بھی ہو اور جیسا بھی ہو؛ یہ سچائی بھی اپنی جگہ روشن اور درخشاں ہے کہ اُن کی انھی تحریروں نے ایک عہد کو، ایک نسل کو اور پڑھے لکھے طبقے کے ایک بڑے حصے کو متاثر کیا ہے اور نئے شعور اور نئے اندازِ فکر کی تشکیل اور نشوونما میں حصہ لیا ہے اور یہاں یہ بحث ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ ان تحریروں کے وجود میں آنے کے اسباب کیا تھے۔ یہ بات اوّلین حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ یہ تحریریں عہد ساز تھیں اور ان تحریروں نے قدیم تعلیم یافتہ طبقے کے ایک خاص گروہ کو اور مسلمانوں کے ایک خاصے بڑے طبقے کو نئے شعور اور نئے اندازِ فکر کی روشنی بخشی اور نوجوان ذہنوں کو تلاش و تفحص کے ذائقے سے آشنا کیا اور علمی تحقیق کا ذوق اُن کے اندر پیدا کیا۔ یہ اتنا بڑا کام تھا کہ کم لوگ ایسے کاموں کو انجام دے پاتے ہیں اور اس اعتبار سے نیازؔ کی شخصیت عہد ساز تھی اور اُن کی حیثیت روشنی کے منارے کی سی تھی۔ اُن سے کتنا ہی اختلاف کیا جائے، لیکن اُن کی اس تاریخی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکے گا۔ یہ شرف کم لوگوں کے حصے میں آتا ہے۔

ایک اور بات بھی کہنے کی ہے۔ پُرانے اندازِ درس و تدریس اور اسلوبِ تشریح و تفسیر سے بہت سے لوگ غیر مطمئن تھے۔ بعض نے دبے لفظوں میں اور احتیاط کے تقاضوں کو پوری طرح ملحوظ رکھتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اوروں کا کیا ذکر، خود مولانا شبلی اپنے عہد کے علما سے اور اُن کے انداز سے غیر مطمئن تھے اور اصلاحات کے خواہاں تھے، جس کی پاداش میں اُن کو بہت کچھ

سُننا پڑا اور بہت کچھ دیکھنا پڑا۔ مولانا ابوالکلام آزاد بھی اِسی گروہ میں شامل تھے۔ چوں کہ وہ دنیا سے زیادہ باخبر تھے، نئی علمی فتوحات سے بھی واقف تھے، بدلتے ہوئے حالات پر بھی اُن کی نظر تھی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ فطرت کی طرف سے اعلا درجے کی ذہانت کے ساتھ ساتھ اعلا درجے کی خوش مذاقی بھی اُن کو ملی تھی، اِس لیے وہ بھی غیر مطمئن لوگوں میں سے تھے لیکن اُن کی مشکلیں چند در چند تھیں اور مختلف سیاسی وجوہ کی بنا پر وہ نہ طبقۂ علما کو ناراض کرنا چاہتے تھے اور نہ عوام کو بد دل دیکھنا چاہتے تھے، اِس لیے اُن کی تحریروں میں اُن کی آزادیِ خیال کھل کر جلوہ گر نہیں ہو پائی۔ غرض کہ اصلاح پسند اصحاب نے عدمِ اطمینان کے باوصف ایسی بحثوں میں کھل کر اُلجھنا کبھی پسند نہیں کیا جن کی وجہ سے قبولِ عام پر حرف آسکے۔ نیازؔ کے پاس کھونے کے لیے کچھ نہیں تھا، اِس لیے وہ واضح طور پر اپنے خیالات کو ظاہر کرنے میں آزاد تھے اور انھوں نے اِس آزادی سے پوری طرح فائدہ اُٹھایا۔ علمائے کرام سے جب اُن کا جھگڑا شروع ہوا تو وہ تنہا تھے، اِس کے باوصف دلائل کی حد تک وہ کبھی تنہا اور مجبور نہیں دکھائی دیے۔

ایک سوال یہ بھی پیدا ہو سکتا ہے کہ آج اُن کی ایسی تحریروں کی کیا حیثیت ہے؟ کیا وہ محض تاریخی اہمیت رکھتی ہیں اور اپنے زمانے میں اپنے اثرات کو ظاہر کرنے کے بعد محض یادگار بن کر رہ گئی ہیں؟ اِس سوال کا جواب میرے ذہن میں بہت واضح ہے۔ جس تنگ نظری اور کٹر پن کے خلاف نیازؔ نے اُس وقت لکھا تھا، آج بھی وہ تنگ نظری اور کٹر پن موجود ہے بل کہ بعض اضافوں کے ساتھ موجود ہے۔ فروعات کو اصل سے بڑھا دینا آج بھی ہماری روش ہے اور دنیا سے بے خبری طبقۂ علما میں عام ہے۔ جب تک یہ صورتِ حال برقرار رہے گی، نیازؔ کی تحریریں اپنی معنویت کو برقرار رکھیں گی۔

(۲)

اب میں اِس بحث کے دوسرے حصّے کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں:

آزادیِ فکر کو ایک اور پہلو سے بھی نیازؔ کی تحریروں نے فروغ دیا ہے اور یہ

پہلو خالصتاً ادبی ہے۔ شخصیت پرستی ہماری معاشرت کا طرۂ امتیاز رہی ہے اور "خطاے بزرگاں گرفتن خطاست" کو اکثر ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اِس غیر علمی اور غیر حقیقت پسندانہ روش نے اردو میں ادبی تحقیق کو ایک زمانے تک فروغ سے محروم رکھا اور تنقید کو ایک مدّت تک صاف گوئی کے زیادہ قریب نہیں آنے دیا۔ نیازؔ تنقید کے اُس دبستان سے تعلق رکھتے تھے جسے تاثراتی تنقید کا اسکول کہا جاتا ہے۔ اُن کا خاص اندازِ نگارش بھی اِس طرزِ انتقاد کے لیے موزوں قرار پایا۔ نیازؔ کی ایسی تنقیدی تحریریں شدید شخصی پسند و ناپسند سے اور مبالغہ پسندی کے عناصر سے معمور ہیں اور اس لحاظ سے وہ مثالی حیثیت نہیں رکھتیں، اگرچہ اُن میں علمی نکات بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ البتہ تنقید کی ایک شق ایسی ہے جس میں وہ منفرد نظر آتے ہیں اور وہ ہے زبان و بیان کے لحاظ سے کلام کا جائزہ، جسے شعری احتساب بھی کہا جاسکتا ہے۔ اِس کے لیے اُنھوں نے اپنے زمانے کے ایسے معروف اور معتبر افراد کو منتخب کیا جن کی شاعری یا استادی کی دھوم مچی ہوئی تھی اور ایک زمانے تک، تسلسل کے ساتھ، اُن شعرا کے کلام کا اِس لحاظ سے جائزہ لیا کہ شخصیت پرستی کے روایتی تصوّر پر کاری ضرب لگی۔ یہ محسوس کیا گیا کہ علم اور نظر کا ساتھ ہو تو آزادی کے ساتھ ہر شخص کے کلام پر گفتگو کی جاسکتی ہے اور یہ ترکِ ادب نہیں، بلکہ تقاضاے ادب ہے۔ یہ بھی ایک اعتبار سے فکر اور اظہار کی آزادی اور بے باکی کی تبلیغ تھی اور ساتھ ہی زبان و بیان کے نکات کو اور اُن سے متعلق مباحث کو عام کرنے کی کامیاب کوشش بھی۔ اِس سے ایک طرف تو علمِ معانی اور علمِ بیان کے مباحث سے ذہنی ربط بڑھا، معائبِ سخن اور محاسنِ سخن کے مباحث کی طرف توجہ خاص طور پر مبذول ہوئی اور لفظ و معنی کی نسبتوں میں مطابقت کا عرفان پیدا ہوا اور دوسری طرف نئی نسل نے یہ سیکھا کہ شخصیت کسی کی ہو، وہ کتنا ہی بڑا شاعر ہو یا استاد ہو اور کیسا ہی عالم فاضل ہو، اُس کے کلام کا جائزہ لیا جانا چاہیے کسی تکلف کے بغیر اور مکمل آزادی اور پوری طرح وضاحت کے ساتھ اپنی راے ظاہر کرنا چاہیے۔ نیازؔ نے اِس تسلسل کے ساتھ اور اِس قدر طویل مدّت تک اِس احتسابی انداز کو کارفرما رکھا کہ اِس انداز نے ایک روش اور روایت کی حیثیت اختیار کرلی اور اس روایت نے بھی جراتِ فکر اور آزادیِ اظہار

کے فروغ میں نمایاں حصہ لیا۔

یہاں بحث مقصود نہیں، بس ضمنی طور پر ایک بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ زبان و بیان کے مباحث کے ذیل میں ایسے مقامات بھی ملتے ہیں جہاں ایک غیر جانب دار شخص یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہاں شخصی پسند و ناپسند کی کارفرمائی ہے اور یہ نقش و نگار ایک ناراض شخص کے قلم نے بنائے ہیں۔ اپنی جگہ یہ بات بالکل صحیح ہے، مگر کہنا یہ ہے کہ یہ پہلو اس بحث میں ضمنی حیثیت رکھتا ہے اور اس سے اصل بات پر یا یوں کہیے کہ نتیجے پر کچھ اثر نہیں پڑتا۔ ایسے مقامات سے قطعِ نظر کر لی جائے، تب بھی یہ اصل حقیقت اپنی جگہ رہے گی کہ تنقید کے اس خاص طرز کو ایک مستقل حیثیت اور ایک خاص انداز عطا کرنے کا شرف نیاز کو حاصل ہے اور اس انداز نے بھی ذہنوں میں جرات اور بے باکی کے تصور کو جاگزیں کرنے میں مدد دی ہے۔

(۴)

ان دونوں شقوں کے تحت آنے والی نیاز کی تحریروں کے مجموعی اثرات نے اُردو میں ادبی تحقیق کے فروغ میں مدد کی ہے اور یہ وہ پہلو ہے جس کی طرف توجہ نہیں کی گئی۔ وہ خود محقق نہیں تھے۔ اُن کے مزاج کو ادبی تحقیق سے دور کی نسبت تھی، مگر اُن کی مذہبی تحریروں نے اور شعری احتساب سے متعلق نگارشات نے بالواسطہ طور پر ادبی تحقیق کے فروغ میں مدد دی ہے اور یہ اُن کی تحریروں کے اثرات کا وہ حصہ ہے جس کا ذکر ابتدا سے مضمون میں کیا گیا تھا۔

اِس وقت یہاں جو صاحبِ علم اور صاحبِ نظر حضرات موجود ہیں، اُن میں سے متعدد افراد کو ادبی تحقیق سے کسی نہ کسی اعتبار سے تعلقِ خاطر ہو گا؛ ایسے سبھی حضرات، اِس بات سے واقف ہوں گے کہ ادبی تحقیق میں شک کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ جو شخص شک نہیں کر سکتا، وہ تحقیق بھی نہیں کر سکتا۔ ادبی تحقیق میں صحیح طور پر نتائج اخذ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ مزاج کو سائنسی حقیقت پسندی سے علاقہ ہو، جذباتیت سے قطعِ تعلق پر قدرت حاصل ہو اور نتائج کو صحیح طور پر مرتب کرنے کی صلاحیت ہو۔ مگر یہ سب بعد کی باتیں ہیں۔ حقائق کو دریافت کرنے کا جذبہ اگر کسی کے یہاں ہے،

تو وہ تحقیق شروع کرے گا اور جب تحقیق کا عمل شروع ہوگا، تو پھر جگہ جگہ شک کی ناگزیر ضرورت کا احساس ہوگا۔ اگر ذہن شک کی اہمیت کو سمجھنے سے قاصر ہے، تو پھر سچائیاں سامنے نہیں آسکیں گی۔ نیاز کا کارنامہ یہ ہے کہ اُنھوں نے اِس صدی کی پانچ دہائیوں میں نوجوان ذہنوں کو اِس شک کی ناگزیر ضرورت سے آگاہ کیا اور اِس کا ذائقہ شناس بنایا اور یہ ادبی تحقیق کے لیے ذہنی فضا ہموار کرنے کا بنیادی عمل تھا۔ اِس اعتبار سے اعتماد کے ساتھ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اُردو میں ادبی تحقیق کے فروغ میں بالواسطہ نیاز کا بڑا حصہ ہے۔

مختصر یہ ہے کہ نیاز نے اِس صدی کی تیسری دہائی سے لے کر پانچویں بل کہ چھٹی دہائی تک اپنی تحریروں کے ذریعے، اپنے انداز سے آزادیِ فکر و اظہار کی اُس روایت کی توسیع کی جس کا سنگِ بنیاد سرسیّد نے رکھا تھا۔ نیا تعلیم یافتہ طبقہ اور وہ مصروفِ تعلیم نوجوان جو مذہبی تعلیم سے تعلق رکھتے ہوں، یا نئی تعلیم سے متعلق ہوں؛ اُن کے ایک بڑے حصّے کو فکر و خیال کی آزادی کے نئے شعور سے آشنا کیا، اُن کو جراتِ اظہار سے روشناس کیا اور ذہنوں میں یہ خیال بٹھا دیا کہ جو کچھ کہا جا چکا ہے، اُس پر اکتفا کر لینے کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم نئی دریافتوں سے اور پُرانی حقیقتوں کے عرفان سے محروم رہ جائیں گے۔ بالواسطہ طور پر اِس پر زور دیا کہ اجتہاد کا دروازہ بند نہیں ہوا ہے اور بند نہیں ہونا چاہیے خاص کر یوں کہ ہم اسلام کو دینِ فطرت کہتے ہیں اور یہ بھی ہمارا دعوا ہے کہ یہ زندگی کے جملہ مسائل و معاملات اور کائنات کے سارے مظاہر و محرکات پر حاوی ہے۔ اِس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے یہ لازم ہے کہ تحقیق اور تفحص کے دروازے کھلے رہیں۔ یہ عہد ساز کارنامہ تھا۔

نیاز پر جن لوگوں نے سخت اعتراضات کیے، وہ کم مرتبہ لوگ نہیں تھے۔ اُن میں سے متعدد حضرات علم و فضل کے لحاظ سے اعلا درجہ رکھتے تھے۔ بات اگر صرف علم و فضل کی ہوتی تو نیاز اِن لوگوں کے مقابلے میں کوئی حیثیت حاصل نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن مسئلہ قدیم علوم سے واقفیت کا اُس قدر نہیں تھا، جس قدر نئے شعور کی آب یاری اور پُرانی حقیقتوں کے نئے عرفان کا تھا اور یہ اُن کے معترضین کم زور پہلو تھا۔ یہی وجہ

ہے کہ اُن قدآور معترضین اور فاضل اکابر کی پیہم مخالفت کے باوصف نیازؔ کے اثرات اپنے دائرے کو وسیع کرتے رہے اور آج ہم اُن اثرات کی کارفرمائی کو زیادہ اچھی طرح محسوس کر سکتے ہیں۔ یہ بھی محسوس کر سکتے ہیں کہ جو حالات اب پیدا ہو رہے ہیں، قدامت پرستی جس انداز سے اب اپنے آپ کو پھر منوانے پر تُلی ہوئی ہے اور تنگ نظری کی تبلیغ کو جس طرح دین کی خدمت کا درجہ دیا جا رہا ہے، اِن حالات کے پیشِ نظر ہمیں شدت سے محسوس ہوتا ہے کہ کاش اِس وقت ہمارے پاس کوئی ایسا شخص ہوتا جو اُس روایت کی توسیع کر سکتا اور اُسے ایک نئے انداز سے عام کر سکنے پر قدرت رکھتا جس کا آغاز سرسیدؔ سے ہوا تھا اور جس کو استحکام نیازؔ نے بخشا تھا۔ یہ شدید احساس ہی نیازؔ کی تاریخی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔

اختر انصاری

۶ر اکتوبر ۱۹۸۸ء کو علی گڑھ میں اختر انصاری کا انتقال ہوگیا۔ ایک شاعر کی حیثیت سے اُن کی شہرت کا آغاز ہوا تھا اور ایک اچھے اُستاد اور ناقد کی حیثیت سے اُنھوں نے وقار اور اعتبار حاصل کیا۔ افسانے بھی اُنھوں نے لکھے ہیں۔ اُن کی غزلوں کے بعض شعر بہت مشہور ہوئے، جیسے یہ شعر:

یادِ ماضی عذاب ہے، یارب!
چھین لے مجھ سے حافظہ میرا

یا مثلاً یہ شعر:

مٹ گئے وہ نظارہ ہائے جمیل
لیکن آنکھوں میں عکس چھوڑ گئے

لیکن شروع کے زمانے میں ایک قطعہ نگار کی حیثیت سے اُنھوں نے زیادہ شہرت پائی تھی۔ رومانیت اُن کے مزاج کا جُزو اور طبیعت کا جوہر تھی۔ اُن کی ابتدائی شاعری شدید رومانی جذبات سے معمور ہے اور اُن کی زندگی آخر تک اِس کی آئینہ داری کرتی رہی۔ اُن کی رومانی شاعری میں جذبے کی صداقت اور حرارت کی آنچ آج بھی محسوس ہوتی ہے اور اس اعتبار سے اُن کی شاعری کا ایک حصّہ آج بھی توجہ طلب حیثیت رکھتا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ فکر کی گہرائی اُن کے یہاں کم ہے، لیکن سچے جذبے اور شدید

احساس کی کمی نہیں۔ اُن کے بہت سے قطعات میں اور غزلوں کے اشعار میں آج بھی جذبے اور احساس کو بے طرح متاثر کرنے کی طاقت کارفرما محسوس ہوتی ہے، ایسے قطعے :

پھوار، ابر، پرندوں کے گیت، مست ہوا — بھرے کٹورے کی صورت چھلک رہی ہے فضا
بہار کان میں کچھ کہہ رہی ہے مجھ سے، مگر — وہ بے خودی ہے کہ میں کچھ سمجھ نہیں سکتا

اور غزل کے ایسے شعر :

کیا یاد کر کے عشرتِ رفتہ کو رویئے
اک لہر تھی کہ ناچتی گاتی نکل گئی

لچک ہی جاتی ہے شاخ اپنے آشیاں کی بھی
چمن میں گاتی ہوئی جب بہار آتی ہے

اُن کی شاعری کا وہ حصہ جس میں رومانیت کا عمل دخل نہیں، خاصا بے رنگ ہے۔ اُن کی نظمیں، غزلوں کے مقابلے میں کم درجہ ہیں۔ اُن کے مجموعوں میں غیر عشقیہ شاعری کا قابلِ ذکر حصہ ہے، مگر اُس میں وہ بات نہیں جو اُن کی شروع کی رومانی شاعری میں تھی۔ وہی شاعری اُن کی پہچان ہے۔ تنقید میں وہ مارکسی خیالات سے متاثر تھے، یوں شاعری میں بھی اُنھوں نے ایسے خیالات کو جگہ دی؛ مگر شاعری کی دنیا بالکل دوسری دنیا ہوتی ہے۔ یہاں دل میں وہی بات اُترتی ہے جو دل سے نکلتی ہے۔ تنقید تو ذہن کا کاروبار ہے، یوں وہ مارکسی بھی ہوسکتی ہے اور غیر مارکسی بھی۔ وہ عاشق کا دل لے کر اِس دنیا میں آئے تھے اور عاشق کا دل نہ مارکسی ہوتا ہے نہ غیر مارکسی۔ اُنھوں نے ایک غزل میں لکھا ہے :

وہ کرب، جس کو سمجھتے تھے ہم کہ ذاتی ہے
نظر اُٹھائی، تو دیکھا کشش جہاتی ہے

ایسی شش جہاتی غم والی شاعری بھی اُنھوں نے کی ہے، لیکن وہ اُن کے دل کی آواز نہیں بن سکی۔ بے رنگی اُس پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے اور بے اثری صاف صاف محسوس ہوتی ہے۔ اُن کی نمایندہ شاعری سراسر رومانی ہے، جس میں جذبے کا اُبال

اور احساس کی تندی شامل ہوتی ہے۔ اس شاعری میں نوجوانی اور جوانی کی سرشاری ہے، اس میں گہرائی کم ہے مگر گیرائی کی کمی نہیں۔ اُن کے قطعوں میں اور غزلوں کے بعض اشعار میں بھی کچھ تشبیہیں اس قدر حسین ہیں کہ ذہن پر نقش ہو کر رہ جاتی ہیں، مثلاً:

یہ بوندیں پڑ رہی ہیں یا تمنّائیں برستی ہیں

اور یہی اُن کا حقیقی انداز ہے۔

اُن میں ایک بڑی خوبی (اور دُنیاوی لحاظ سے خامی) یہ تھی کہ منافق نہیں تھے۔ جوڑ توڑ، بھاگ دوڑ، گروپ بازی اور ایسی ہی دوسری فائدہ رساں صلاحیتیں اُنھوں نے پائی ہی نہیں تھیں۔ اِن صداقت آشوب لیکن نفع بخش کرتب اور کرتوت سے اُن کا مزاج ہم آہنگ تھا ہی نہیں۔ سب سے بڑی "خرابی" مرحوم میں یہ تھی کہ وہ الفاظ کو اُن کے متعارف مفاہیم سے خالی نہیں سمجھتے تھے اور یہ خیال کرتے تھے کہ جو شخص جو کچھ کہہ رہا ہے، اُس سے اُس کی حقیقی مراد بھی وہی ہے جو بہ ظاہر اُن الفاظ کا تقاضا ہے۔ ظاہر ہے کہ اُن کا یہ خیال بار بار شکست سے دوچار ہوتا رہتا تھا اور ہر بار اُن کے ذہن کو کچھ اور پریشان کر جاتا تھا۔ اُنھوں نے اپنی ملازمت کی پوری مدت علی گڑھ میں گزاری اور اپنے دُنیا ناشناس مزاج اور اپنی عافیت پسند طبیعت کی وجہ سے اِس "جزیرۂ علم" کے "مہذّب معاشرے" میں بیگانہ آشنا بن کر رہے۔ وہاں کیسے کیسے لوگ کیا کیا نہ پا گئے، مگر اختر انصاری ایک چھوٹے سے دائرے ہی میں گردش کرتے رہے۔ اچھے دُنیاداروں کا ظاہر فریب معاشرہ ایسے لوگوں کو بس ازراہِ مروّت ایک حدِ خاص تک ہی گوارا کیا کرتا ہے جو اُس معاشرے کے مسلّمہ آداب و اطوار کو اوڑھے لپیٹے نہ رہتے ہوں۔ وہ کڑھتے تھے مگر یہ بھی خوب سمجھتے تھے کہ ترقی کے پیچ دار زینے پر چڑھنا اُن کے بس کی بات نہیں۔ کچھ تو اُن کے مزاج کی نرگسیّت اور کچھ اِس احساس کے اثرات، اِن دونوں نے مل کر اُن کی زندگی کے اردگرد ایک دائرہ کھینچ دیا تھا اور اپنے ذہن کی تسکین کے لیے وہ ایک کمرے میں بہت سی چیزیں سجائے ہوئے اپنی خیالی دنیا میں گھومتے رہتے تھے۔ چھڑیاں ہیں تو بہت سی، چشمے ہیں تو متعدد اور ایسی ہی دوسری چیزیں۔

ایسی چیزوں کی کثرت اور تیز رنگوں کی چمک احساسِ محرومی کا مداوا بن کر شاید

ذہن کو کچھ تسکین پہنچاتی ہوگی۔ اُن کے شروع کے قطعوں میں فضا، برسات، چاندنی، راگ آنسوؤں کی جھڑی کا بیان بار بار ملتا ہے۔ یہ عناصر اُن کی جوانی اور اُن کی اُس زمانے کی جواں سال شاعری کے غالب اجزا رہے ہیں۔ جب زندگی میں دنیا کی دوسری غیر رومانی حقیقتوں نے عمل دخل حاصل کر لیا اور اُن کی شاعری سے اِن اجزا کو بڑی حد تک بے دخل کر دیا (اور اُسی نسبت سے بے رنگ بھی) تو پھر چھوٹی چھوٹی چیزوں کی چمک اور رنگینی شاید اُن اجزا کا بدل بن کر اُن کے ذہن کو اپنی طرف کھینچتی رہتی ہوگی۔

بہ قولِ ڈاکٹر محمود الٰہی وہ "گوشہ گیر اور تنہائی پسند تھے۔ لیے دیے رہتے تھے اور بے حد نفیس مزاج کے مالک تھے۔ اُن کی بے داغ شخصیت نقاب اندر نقاب کی حامل ہوتے ہوئے بھی اتنی دل کش اور حیران کُن تھی کہ جس نے ایک بار اُنھیں دیکھ لیا، وہ پھر اُن کو فراموش نہیں کر سکتا تھا۔"

یوں تو دنیاوی لحاظ سے اُنھوں نے ناکام زندگی نہیں گزاری۔ زندگی کو وہ اپنے سلیقے اور خاص اہتمام کے ساتھ بسر کرتے رہے۔ اُن کی قدر بھی کی گئی اور اُنھوں نے شہرت بھی پائی۔ اُن کی کتابیں نصاب میں شامل کی گئیں اور اُن کے رومانی قطعات پر اُن کے نکتہ چیں بھی سکوتِ سخن شناس کے مجرم نہیں بنے۔ ۱۹۸۵ء میں اُنھیں غالب ایوارڈ ملا تھا۔ یہ سب کچھ تھا، مگر مشکل یہ تھی کہ علی گڑھ کے جزیرۂ علم و دانش میں اہلِ علم کی جو بستی ہے، اُس میں محفل آرائی اور رہ و رسمِ شناسائی کو اعلاترین تہذیبی قدر کا درجہ حاصل ہے اور وہ مرحوم اِس گوں کے تھے نہیں۔ نتیجہ اس کا ایک طرف تو یہ ہوا کہ وہ ٹریننگ کالج سے باہر نہیں نکل سکے، شعبۂ اُردو میں مستقل طور پر اپنی جگہ نہیں بنا سکے اور یوں ذہن کی بے تسکینی بڑھتی رہی اور "بہ قدرِ ذوق نہیں" کا احساس کچوکے دیتا رہا۔ فانی کی یہ رباعی اُن پر پوری طرح صادق آتی ہے:

عالم بدلا، فضا سے عالم بدلی
ہر شے بے اختیار و بیہم بدلی
ہاں اک مری تقدیر، کہ بدلی ہی نہیں
اک میری طبیعت، کہ بہت کم بدلی

"اک میری طبیعت" کو بھی بہت کچھ دخل رہا ہے اِن سارے معاملات میں، لیکن یہاں بات وہی ہے کہ ایسے تخلیقی فن کار کو بھی کیا، ہم کچھ چھوٹ نہیں دے سکتے؟ اپنے اسی مزاج کی مناسبت سے وہ فانیؔ کی شاعری کے بہت قائل تھے۔ یہ اُنھی کا شعر ہے:

وہ معتقد ہوں میں اخترؔ کلامِ فانیؔ کا
کہ عیشِ خلد نہ لوں باقیاتؔ کے بدلے

خدائے پاک اُن کو اپنے جوارِ رحمت میں جگہ دے!

"اتر پردیش اُردو اکادمی نے "دستاویز" کے نام کی ایک کتاب ۱۹۸۳ء میں شائع کی تھی" اِس کتاب کے لیے مرحوم نے مختصراً اپنے حالات لکھے تھے، ذیل میں اُن کو نقل کیا جاتا ہے:

"مولد بدایوں اور سنہ پیدائش ۱۹۰۹ء ہے۔ والد بہ سلسلۂ ملازمت ایک مدّت تک دہلی میں رہے اور پھر دہلی ہی میں مستقلاً سکونت پذیر ہو گئے تھے، اِس لیے تعلیم اور تربیت کی منزلیں دہلی میں طے کیں۔ ۱۹۳۰ء میں دہلی یونی ورسٹی سے تاریخ میں بی۔ اے (آنرز) کیا۔ ۱۹۳۱ء میں اعلا تعلیم کے مقصد سے انگلستان گیا لیکن والد کی ناوقت موت کے باعث وہاں کی تعلیم نامکمل چھوڑ کر ہندستان واپس آیا۔ چند سال بعد علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی سے پہلے بی ٹی اور پھر ایم۔ اے کے امتحان پاس کیے۔ پہلے یونی ورسٹی کے ایک سکنڈری اسکول میں پھر شعبۂ اُردو میں اور آخر میں شعبۂ تعلیمات میں معلّم رہا۔ ۱۹۷۱ء میں ریٹائر ہوا اور علی گڑھ ہی میں قیام کیا۔

۱۹۲۸ء میں لگ بھگ شعر گوئی کا آغاز ہوا اور ۱۹۳۲ء میں پہلا مجموعۂ کلام نغمۂ روح چھپا۔ ۱۹۶۸ء تک تقریباً دس شعری مجموعے اشاعت پذیر ہوئے۔ ۱۹۷۱ء میں اُن دس مجموعہ ہائے کلام کا ایک جامع و ضخیم انتخاب دہانِ زخم کے نام سے مرتّب و شائع کیا۔ ۱۹۷۷ء میں طویل نظم "وقت کی باہنوں میں" لکھی جو ۱۹۷۹ء میں کتابی شکل میں منظرِ عام پر آئی۔ گذشتہ چند سال کا کلام (نظمیں، غزلیں اور رباعیات) "ایک قدم اور سہی" کے عنوان سے زیرِ طباعت ہے۔

شعر گوئی کے ساتھ ساتھ مجھے افسانہ نگاری سے بھی شغف رہا۔ اور اس باب میں تاثراتی افسانے کی ترویج و اشاعت کو اپنی خصوصی خدمت خیال کرتا ہوں۔ شاعری اور افسانہ نگاری کے متعدد مجموعوں کی اشاعت کے بعد میں نے تنقید بھی لکھی اور اُس میں عمرانیاتی اور مارکسی زاویۂ نقد کے مسلک پر گام زن رہا۔ اِس سلسلے میں افادی ادب، ایک ادبی ڈائری، مطالعہ و تنقید اور دوسری تصانیف کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ انشائیہ نگاری کے ذیل میں آنے والی تحریریں بھی قلم سے نکلتی رہیں۔

ادبیات کے اِن اہم شعبوں سے ہٹ کر بعض علمی موضوعات پر کام کیا اور بالخصوص تعلیم و تعلّم سے متعلق اُردو کے علاوہ انگریزی میں بھی چند تالیفات پیش کیں۔ غالبؔ کے بعض مطائبات کو انگریزی میں منتقل کیا، نیز اپنی کچھ کہانیوں کو انگریزی زبان کا جامہ پہنایا۔"

ذیل میں اُن کے کلام کا مختصر سا انتخاب پیش کیا جاتا ہے۔ پہلے چند قطعات اور پھر غزلوں کے اشعار:

(۱)

اندھیری رات، خموشی، سکوت کا عالم
بھری ہے قہر کی مستی ہوا کے جھونکوں میں
سکوت بن کے فضاؤں پہ چھا گئی ہے گھٹا
برس رہی ہیں خدا جانے کیوں مری آنکھیں!

(۲)

اِس رُپہلی شراب نوریں سے
کاش میں جامِ شعر بھر سکتا!
اے شبِ مہ کے منتشر جلوو!
کاش میں تم کو نظم کر سکتا!

(۳)

پھُوار، ابر، پرندوں کے گیت، مست ہوا
بھرے کٹورے کی صورت چھلک رہی ہے فضا

بہار کان میں کچھ کہہ رہی ہے مجھ سے مگر
وہ بے خودی ہے کہ میں کچھ سمجھ نہیں سکتا

(۴)

چاندنی، تارے، ابر کے ٹکڑے
ہائے کس قہر کی حسیں ہے رات!
لیجیے وہ پھوار پڑنے لگی
آج کیوں ہوش میں نہیں ہے رات!

(۵)

اِس طرح قلب میں پنہاں ہے تصوّر تیرا
جس طرح چاند گھٹاؤں میں چھپا ہوتا ہے
سینہ معمور ہے یوں تیری حسیں یادوں سے
آسماں جیسے ستاروں سے بھرا ہوتا ہے

(۶)

نسیم، پھولوں کی رونق، کھلے ہوئے تارے
فضا میں چھوٹ رہے ہیں ضیا کے فوّارے
رُخِ حسینۂ فطرت سے اُٹھ گئی ہے نقاب
نظر کو ڈھونڈ رہے ہیں حسین نظّارے

(۷)

عمر بھر جینے کی تہمت بھی اُٹھے گی یارب!
اور پھر حشر کی زحمت بھی اُٹھے گی یارب!
لیکن اپنا یہ جنوں، ہائے یہ جنسِ نایاب
کبھی اِس جنس کی قیمت بھی اُٹھے گی یارب!

(۸)

اپنے دل کے باغ سے چُن چُن کے پھول
عمر بھر اک ہار میں گوندھا کیا

تفہیم

کس کو پہناؤں گا، یہ سوچا نہیں
آہ اے اختر! یہ میں نے کیا کیا!

(۹۱)

یہ تری تخلیقِ نافرجام، یہ ٹیڑھی زمیں
حشر تک ٹیڑھی رہے گی، اِس میں تو معذور ہے
آ کہ سینے سے لگا لیں خالقِ برحق تجھے
جتنے ہم مجبور ہیں، اُتنا ہی تو مجبور ہے

مٹ گئے وہ نظارہ ہائے جمیل   لیکن آنکھوں میں عکس چھوڑ گئے

ہاں کبھی خوابِ عشق دیکھا تھا   اب تک آنکھوں سے خوں ٹپکتا ہے

حسین یادوں کی شمعیں مجھے جلانے دو   مزار ہیں مرے سینے میں آرزوؤں کے

رات بھر کہتے ہیں تارے دل سے رودادِ شباب
اِن کو میری وہ شباب افروز راتیں یاد ہیں

یادِ ماضی عذاب ہے، یارب!   چھین لے مجھ سے حافظہ میرا

آہ مطرب! یہ ترا دھیمے سُروں میں گانا   جیسے دریا شبِ مہتاب میں آہستہ بہے

ہجومِ کیف و وفورِ طرب کے عالم میں
شفق کے بسترِ گل پر مچل رہی ہے سحر
جسے کلیجے کی ٹھنڈک کہیں، وہ تابش ہے
مثالِ عارضِ محبوب جل رہی ہے سحر

آفتوں میں گھر گیا ہوں، زیست سے بیزار ہوں
میں کسی رومانِ غم کا مرکزی کردار ہوں

شباب، درد بھری زندگی کی صبح سہی
پیوں شراب یہاں تک کہ شام ہو جائے

دل کا خوں آنکھوں میں کھنچ آیا، چلو اچھا ہوا
میری آنکھوں کو مرا احوال کہنا آگیا

اک غم انگیز حقیقت ہے ہماری ہستی
قصہ خواں! تیری غم انگیز کہانی کی قسم

ہمارے سر سے کبھی کا گزر گیا پانی
برس بہار کی سرشار رات، خوب برس!

وہ فریبِ آرزو ہی کیوں نہ ہو
ہم کو جینے کا سہارا چاہیے

شامِ ویراں کی اُداسی، دلِ تیرہ کا سکوت
دلِ محزوں کو ملے ہمدم و محرم کیا کیا

سوال ہے غمِ ہستی کے بیت جانے کا
یہ زندگی تو بہر حال بیت جاتی ہے
لچک ہی جاتی ہے شاخ اپنے آشیاں کی بھی
چمن میں گاتی ہوئی جب بہار آتی ہے

میں بتاؤں کیا ہے یہ شاعری، یہ نوائے دل، یہ سرودِ جاں
کبھی درد لفظوں میں ڈھل گیا، کبھی ٹیس لے میں سما گئی

اب تو خاموش ہیں، لیکن انہی آنکھوں نے کبھی
ایسے طوفان اُٹھائے ہیں کہ جی جانتا ہے

ایک تصویرِ محبت ہے جوانی گویا
جس میں رنگوں کے عوض خونِ جگر بھرتے ہیں
عشرتِ رفتہ نے جا کر نہ ہمیں یاد کیا
عشرتِ رفتہ کو ہم یاد کیا کرتے ہیں
آسماں سے کبھی دیکھی نہ گئی اپنی خوشی
اب یہ حالت ہے کہ ہم ہنستے ہوئے ڈرتے ہیں

تفہیم

کیا یاد کر کے عشرتِ رفتہ کو روئیے — اک لہر تھی کہ ناچتی گاتی نکل گئی
یادش بخیر! عہدِ محبت کی شاعری — اک آہ تھی کہ گیت کے سانچے میں ڈھل گئی

غموں سے لطف اُٹھانے کی پڑ گئی عادت — ہمارے واسطے دنیا میں کوئی غم نہ رہا

اِسی تصورِ پُر کیف پر فدا ہوں میں — کھُلی ہیں آنکھیں مگر خواب دیکھتا ہوں میں

رگوں میں دوڑتی ہیں بجلیاں لہو کے عوض — شباب کہتے ہیں جس چیز کو، قیامت ہے

جو پوچھتا ہے کوئی دل کی حسرتوں کا حال — تو منہ سے "ہائے" نکلتی ہے بات کے بدلے
وہ معتقد ہوں میں اختر، کلامِ فانی کا — کہ عیشِ خلد نہ لوں باقیات کے بدلے

زورصاحب

ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ کا انتقال ۱۹۶۲ء میں ہوا تھا، مہینا ستمبر کا تھا۔ اِس حساب سے، اُن کو مرحوم ہوئے اگلے مہینے پچّیس سال ہوجائیں گے۔ اگر آج اِس سمینار میں اُردو کے سنجیدہ اہلِ علم اُن کی خدمات کا ایک بار پھر اعتراف کررہے ہیں، تو اِس کا واضح طور پر مطلب یہ ہے کہ اُن کی کچھ خدمات ایسی بھی تھیں جن کی اہمیت اِتنی مدّت گزر جانے کے باوجود ہنوز کم نہیں ہوسکی اور بدلتے ہوئے حالات کا دباو اُن نقوش کو ابھی تک مدّھم نہیں کرسکا۔

زمانہ سب سے زیادہ بے رحم مگر سب سے بہتر نقّاد ہے۔ اب سے پہلے پچّیس سال کو کچھ زیادہ لمبی مدّت شاید نہ سمجھا جاتا، لیکن آج کل حالات، خیالات اور حصولِ معلومات کی رفتار پہلے سے کہیں زیادہ تیز ہوچکی ہے اور بہ قولِ غالبؔ: اِس سال کے حساب کو برق، آفتاب ہے؛ یوں ہمارے زمانے میں پچّیس برس کی مدّت کچھ کم نہیں ہوتی۔ اگر زورؔ صاحب کی شخصیت کی دل کشی نگاہوں میں ابھی تک محفوظ ہے اور اُن کی خدمات کا اعتراف کسی نہ کسی پہلو سے ضروری سمجھا جاتا ہے، تو اِس کا مطلب یہی ہے کہ اُن کی شخصیت اور اُن کی خدمات کے کچھ ایسے پہلو ضرور ہیں جن میں دلوں تک زندہ رہنے کی توانائی کارفرما رہا کرتی ہے۔

اِسی کے ساتھ ایک اور بات بھی ہماری توجّہ کی طلب گار ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی شخص کے سب کام قدر و قیمت کے لحاظ سے یکساں حیثیت اور اہمیت رکھتے ہوں۔ آدمی جب بہت سے کام کرے گا اور طرح طرح کے کام کرے گا، تو اُن میں بلند و پست کی نسبت بھی پائی جاسکتی ہے اور بالعموم پائی جاتی

ہے۔ طرح طرح کے کاموں میں اگر ادبی تحقیق اور تدوین کے کام بھی شامل ہوں، تب اِس نسبت کا پایا جانا لازمی سا ہو جاتا ہے۔ اِس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ کثیر المقاصد ہونا ویسے خواہ ضروری ہو اور وقت کا تقاضا بھی ہو، مگر اِن دونوں موضوعات کو ضرورت اور تقاضے دونوں سے بہت دور کی نسبت ہے۔ مولانا رومؔ کا یہ مشہور شعر بہ آسانی اِس سلسلے میں پڑھا جا سکتا ہے:

ہم خدا خواہی و ہم دُنیاے دوں
ایں خیال است و محال است و جنوں

یہاں ایک اہم مسئلہ ہماری توجہ کا متقاضی ہے اور یہ دراصل اصولِ تحقیق کا اہم مسئلہ ہے۔ کون سا کام کن حالات کے تحت کیا گیا تھا، محرکات کیا تھے، وجوہ کیا تھیں؛ یہ سب باتیں اپنی اپنی جگہ تو اہمیت رکھتی ہیں کہ اِن کی روشنی میں اُس کام کو یا کاموں کو اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے؛ لیکن قدر و قیمت کے تعین میں اِن کو دخل نہیں ملنا چاہیے، یعنی اسباب اور معیار، اِن کو دو الگ الگ چیزیں ماننا چاہیے۔ پریشانی یا بے سروسامانی کے عالم میں یا ایسے ہی دوسرے عوامل کے دباو کے تحت ایک کام کیا جائے اور وہ کام کم رتبہ ہو، تو اسبابِ پریشانی کا تذکرہ اپنی جگہ برحق ہے، اِس سے ہمدردی کا اظہار بھی انسانی فریضہ ہے؛ مگر اِن سب کے نتیجے میں اُس کام کا کم رتبہ ہونا اور کم معیار ہونا قابلِ قبول نہیں ہو سکتا۔ حاصلِ گفتگو یہ ہے کہ حالات کی نامساعدت یا کام کرنے والے کی مجبوریاں اور حالات کے تقاضے کم معیاری کے اسباب تو ہو سکتے ہیں، لیکن کم معیاری کے لیے وجہِ جواز نہیں بن سکتے۔

زورؔ صاحب کی زندگی کے کئی پہلو ایسے ہیں جو ہماری بحث کا موضوع بن سکتے ہیں اور بننا چاہیے۔ وہ ماہرِ لسانیات تھے، اُنھوں نے تدوین کا کام کیا ہے، ادبی تحقیق سے بھی اُن کو شغف رہا ہے، کتاب خانے کی فہرست مرتب کی ہے، افسانے لکھے ہیں، شاعری کی ہے، غرض کہ بہت کچھ کیا ہے۔ لسانیات سے میں کماحقہٗ واقف نہیں، افسانہ نگاری اور شاعری اُن

کے ضمنی شوق یا مشغلے تھے۔ شمار میں تو وہ آتے ہیں، مگر میرے نزدیک اُن کی نمایاں حیثیت نہیں۔ ہاں تحقیق اور تدوین، یہ دو کام ایسے ہیں کہ مجھ جیسے بہت سے دور اُفتادہ طالب علموں نے اِنھی دونوں کاموں کے وسیلے سے زورؔ صاحب کو جانا اور پہچانا ہے۔ میں اِس موقعے پر صرف تدوین سے متعلق چند باتیں مختصراً عرض کرنا چاہتا ہوں۔

تدوین کے ذیل میں اُنھوں نے جو کچھ کام کیا، اُس میں نمایاں حیثیت کلّیاتِ قلی قطب شاہ کی ہے۔ یہ کلّیات ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا تھا۔ وہ اِس کے بعد بائیس ۲۲ برس تک زندہ رہے، مگر ایسا کوئی دوسرا کام نہیں کر پائے۔ وجوہ سے یہاں بحث نہیں، حاصل یہی ہے۔ اِس کلّیات کی تدوین میں اُنھوں نے کتنا وقت صرف کیا، کن حالات میں اِس کام کو انجام دیا، وہ حالات موافق تھے یا ناموافق؛ اِس وقت اِن باتوں کی ثانوی حیثیت ہے، اصل بات یہ ہے کہ تدوین کے معیار پر یہ کام پورا نہیں اُترتا۔

میں یہ مانتا ہوں کہ اِس کلّیات کی اشاعت کے بعد قلی قطب شاہ کے کلام سے وہ سب لوگ اچھی طرح واقف ہو گئے جو ویسے شاید اِس طرح واقف نہ ہو پاتے۔ اِس سے دکنی ادبیات کی طرف لوگوں کی توجہ منعطف ہونے میں بھی مدد ضرور ملی، یہ بھی ہوا کہ شاعر کی شاعرانہ حیثیت ہمارے سامنے اپنی تفصیلات کو پیش کر سکی اور اپنی عظمت کو ہم سے بہ آسانی منوا سکی؛ مگر تدوین کی بحث میں یہ سب باتیں ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔ یہاں اصل بات یہ ہے کہ ہمیں بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ متن کی صحت کمال کے درجے پر نہیں پہنچ سکی۔ متن سے متعلق ضروری تشریحات کا ضمیمہ موجود نہیں؛ ایسی تشریحات، جن کے بغیر بہت سے مقامات پر متن کو سمجھنا مشکل اور بہت مشکل ہے۔ فرہنگ نا تمام ہے، مگر ان سب سے بڑھ کر یہ بات کہ قدیم زبان کی نسبت سے املا اور تلفّظ کے ضروری مسائل زیرِ بحث نہیں آئے، حالاں کہ یہ نہایت ضروری کام تھا، کیوں کہ اِس کے بغیر بہت سے لفظوں کی شکل صورت کو اور تلفّظ کو اچھی طرح سمجھنا مشکل تر ہے۔ اِس ناتمامی کی وجہ سے یہ صورت بھی رونما ہوئی ہے کہ لفظوں کی شکلوں کا تعین نہیں

ہو سکا، ایک ہی لفظ کی ایک جگہ ایک شکل ہے اور دوسری جگہ دوسری صورت ہے۔ مرتّب نے ہمیں یہ بھی نہیں بتایا کہ نظموں اور غزلوں پر جو عنوانات ہیں، وہ کس نے متعین کیے ہیں یا تصنیف کیے ہیں۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے اِس کلیات کا مخطوطہ دیکھا ہے، اُن کا بیان ہے کہ مخطوطے میں یہ عنوانات موجود نہیں؛ تو پھر یہ عنوانات آئے کہاں سے اور اِن کے وجود کا جواز کیا ہے۔

اِس سلسلے میں ایک اور بات کا بھی ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ ۱۹۶۰ء میں ساہتیہ اکیڈمی کے لیے زورؔ صاحب نے اُردو شاعری کا انتخاب کے نام سے ایک کتاب مرتّب کی تھی، اُس میں قلی قطب شاہ کا کلام بھی شامل ہے۔ جب میں نے اِس انتخابی مجموعے کو دیکھا تو مجھے بہت حیرت اِس پر ہوئی کہ کلیاتِ قلی قطب شاہ میں اور اِس انتخابی مجموعے میں جو مشترک کلام ہے، وہ متن کے لحاظ سے باہم مختلف ہے؛ جب کہ دونوں کتابیں ایک ہی شخص کی مرتّب کی ہوئی ہیں۔ کلیات میں جو غزلیں یا نظمیں دکنی زبان میں ہیں، وہ اِس انتخاب میں شمالی ہند کی زبان میں ہیں۔ مقابلہ کرنے پر معلوم ہوا کہ مرتّب نے لفظوں اور مصرعوں کو بدلا ہے۔ تحقیق کی اصطلاح میں اِسے "تحریف" کہا جاتا ہے اور تحریف کے لیے کسی بھی قسم کا جواز نہیں۔ میرے ذہن میں خلفشار یہ پیدا ہوا کہ جب ایک مرتّب ایک کتاب میں اصل کلام میں ایسی تبدیلیاں روا رکھتا ہے جس سے اُس کلام کی شکل صورت ہی بدل جائے، تو دوسری کتاب میں بھی تو اِس طرح کی کارگزاری کا امکان ہو سکتا ہے۔ یہ میری بے توفیقی تھی کہ اصل خطّی نسخے سے اِس کلیات کا مقابلہ نہیں کر سکا اور یوں وہ خلفشار ذہن میں جاگزیں رہا۔

کلیاتِ قلی قطب شاہ کا مقدمہ طویل ہے۔ مقدمہ کیا ہے، پوری ایک کتاب ہے۔ مقدمے کا طویل ہونا بجائے خود عیب کی بات نہیں نہ اعتراض کی، مگر مسئلہ یہ ہے کہ جب کسی متن کو مرتّب کیا جائے، تو اُس کے مقدمے میں کیا کیا ہونا چاہیے؛ جب کسی قدیم متن کو مرتّب کیا جاتا ہے تو اُس متن کے تعلق سے بیسیوں سوالات پیدا ہوتے ہیں اور مشکلیں سامنے آتی ہیں۔ میں

نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ ہر متن اپنے مسائل ساتھ لے کر آتا ہے۔ سب سے پہلا فرض مرتب کا یہ ہے کہ وہ متن کی اُن مشکلات پر وضاحت کے ساتھ گفتگو کرے، تاکہ اُس متن کی تصحیح کا حق ادا ہو سکے۔ متن کو قاری اچھی طرح سمجھ سکے اور خود مرتب بھی اِس طرح ہر لفظ کے تعین کا ذمّے دار قرار پائے اور لفظوں پر غور کرنے کے واسطے سے بار بار اِس ذمّے داری کا احساس ذہن میں روشن ہوتا رہے۔

اِس طویل تر مقدّمے میں ایسی کوئی چیز نہیں ملتی۔ تاریخ، تہذیب، ثقافت اور تنقید سے متعلق تو لمبی چوڑی بحثیں ملتی ہیں، مگر صحتِ متن کے مسائل کہیں بھی زیرِ بحث نہیں آئے، جب کہ یہ اصل کام تھا۔ مقدّمے میں متن کے متعلّقات زیرِ بحث نہیں آسکے تھے، تو یہ بھی ہو سکتا تھا کہ آخرِ متن میں ضمیموں کی شکل میں وہ سب مباحث شاملِ کتاب کر لیے جاتے، ایسا بھی نہیں ہوا۔ اب اِس مقدّمے میں اور سب کچھ ہے، مگر اصل موضوع یعنی تصحیحِ متن سے متعلق کچھ بھی نہیں۔ قلی قطب شاہ پر الگ سے ایک کتاب لکھی جا سکتی تھی ایسے سب مباحث کو سمیٹنے کے لیے جو مقدّمے میں آئے ہیں؛ جس کا جی چاہتا، اُسے پڑھ لیتا۔ متن کی جو مشکلات اور متعلّقات ہیں، اُن کو تو اِسی کلّیات میں شامل ہونا چاہیے تھا اور یہ اصل کام نہیں ہوا۔

یہ ایک بُری اور بہت بُری روایت بنتی جا رہی ہے کہ تدوین کے ذیل میں متن کے متعلّقات پر تفصیل سے گفتگو نہیں کی جاتی اور اُس کے بجائے سماجی اور سیاسی پس منظر اور تنقیدی مباحث مقدّمے میں اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔ جب کہ ترتیب و تصحیحِ متن کا اصل مقصد اُس متن کو پوری متعلّقہ تفصیلات کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ شاعرانہ قدر و قیمت کا جائزہ اصل کام نہیں۔ زورؔ صاحب کے مرتب کیے ہوئے اِس کلّیات کا مقدّمہ اِس بُری روایت کا شاید سب سے پہلا اور سب سے بڑا مظہر ہے۔

میں نے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ تحقیق کو شرکت راس نہیں آسکتی۔ آدمی بہت سے کاموں میں اپنے آپ کو پھنسا لے، تو اُن بہت سے کاموں کا

حق ادا ہو یا نہ ہو، تحقیق اور تدوین کا حق ادا نہیں ہو پائے گا۔ تحقیق اور تدوین، یہ دونوں ہمہ وقتی مصروفیتیں ہیں، یہ پھُٹکر کے کام نہیں کہ جب موقع ملا، تب انھیں بھی نپٹا دیا۔ زورؔ صاحب نے بہت سے کاموں میں جس طرح اپنے آپ کو اُلجھا لیا تھا، اُس کی تفصیل آپ پچھلے دو دنوں میں سُن چکے ہیں۔ اُن کی ضرورت اور اہمیت کا تذکرہ بھی آ چکا ہے۔ حُسینی شاہد صاحب نے خاص کر تفصیل کے ساتھ اُن اسباب اور محرّکات کا بھی ذکر کیا ہے جو اُن کی مصروف زندگی کا اصل سبب بنے تھے۔ اُن اسباب کا وجود برحق ہے، زورؔ صاحب کی مصروفیتیں اور اُن مصروفیتوں کے سلسلے میں اُن کی مجبوریاں اور ضرورتیں یہ سب بھی بجا و درست، مجھے اُن کے ناگزیر ہونے سے اور اُن کی اہمیت سے شمہ بھر بھی انکار نہیں۔ زورؔ صاحب کی ہمت، جرات اور صلاحیت کا بھی میں منکر نہیں، اُنھوں نے جو بہت سے کام کیے ہیں، اُن کاموں کی افادیت میں بھی مجھے کلام نہیں۔ مگر بات وہی ہے کہ یہ سب چیزیں کم معیاری کی وجہ تو بن سکتی ہیں، مگر اس کا جواز نہیں بن سکتیں۔ جب تحقیق اور تدوین کے اصولوں کی روشنی میں کسی کام کا جائزہ لیا جائے گا، اُس وقت ساری تفصیلات کو سُننے اور پڑھنے کے بعد بھی، کم معیاری کے جواز کے طور پر اُن کو شمار میں نہیں لایا جائے گا اور قبول نہیں کیا جائے گا۔

مجھے نہیں معلوم کہ عجلت پسندی زورؔ صاحب کے مزاج کا جُز تھی یا حالات نے اُسے اُن کا رفیقِ کار بنا دیا تھا؛ مگر وہ اُن کے ساتھ رہی ضرور۔ ایک مقالہ نگار نے اِس سلسلے میں لکھا ہے کہ: "زورؔ صاحب ہر کام میں جلدی کے قائل تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ ہر کام فوراً ہو جائے۔" [ڈاکٹر زور شخصیت اور کارنامے، ص ۴۷] اِسی مقالہ نگار نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ایک کتاب کے سلسلے میں زورؔ صاحب نے اکبرالدین صدیقی صاحب سے پوچھا کہ یہ کتاب کب تک مکمل ہو جائے گی۔ اُنھوں نے کہا: دو مہینے میں۔۔۔ زورؔ صاحب نے کہا کہ "تب تک تو قیامت آ جائے گی۔" پھر یہ ہوا کہ زورؔ صاحب نے اُن کو اپنے یہاں بُلا لیا اور دس دن میں وہ کتاب مکمل ہو گئی۔ یہ تو تھا اُن کی عجلت

پسندی کا حال۔ مصروفیت کے تذکرے آپ بہت کچھ سُن چکے ہیں اور قریب قریب ہر مقالہ نگار اور ہر مقرر نے اِس پر زور دیا ہے اور کچھ تفصیلات بھی بتائی ہیں۔ اُن کی مختلف النّوع مصروفیتیں اور اُن کی عجلت پسندی، اِن دونوں نے اُن کے بہت سے کام بنائے ہوں گے، مگر تحقیق اور تدوین کو بہت نقصان پہنچایا۔

شاید آپ میں سے کوئی صاحب یہ کہیں کہ جس زمانے میں زورؔ صاحب نے کلّیات مرتّب کیا تھا، اُس زمانے میں ایسے ہی کام ہوا کرتے تھے، تو یہ کہنا درست نہیں ہوگا۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ زورؔ صاحب نے یورپ کے علمی حلقوں میں اچھا خاصا وقت گزارا تھا اور وہ وہاں کے معیار اور انداز سے بے خبر نہیں تھے۔ دوسری بات یہ ہے کہ شیرانی صاحب کے سارے کارنامے اُس وقت تک عالمِ وجود میں آ چکے تھے، اُردو میں تحقیق کی روایت خاصی وسیع اور مستحکم ہو چکی تھی، عرشی صاحب مکاتیبِ غالب کو مرتّب کر کے شائع کر چکے تھے اور قاضی عبدالودود صاحب کے تبصرے رسالۂ معیار میں چھپ کر علمی حلقوں میں پھیل چکے تھے۔ اصل بات وہی ہے کہ عجلت پسندی، بے نہایت مصروفیت اور تحقیق و تدوین کے اصولوں کا بہت ڈھیلا ڈھالا تصوّر اِس کی اصل وجہ ہے۔

کل یہ بات ضروری تفصیل کے ساتھ زیرِ بحث آ چکی ہے کہ زورؔ صاحب اور مولوی عبدالحق میں اچھی خاصی چشمک تھی۔ اُس کی روشنی میں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ مولوی صاحب نے دکنی ادبیات کو شائع کرنا اپنے پروگرام کا ضروری حصّہ بنا لیا تھا۔ زورؔ صاحب نے بھی دکنی ادبیات کی طرف توجّہ کی۔ دونوں کے اندازِ نظر میں یہ فرق ضرور تھا کہ جہاں مولوی صاحب دکنی ادب کو شمالی ہند کی زبان کے قدیم سرمایے کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتے تھے، وہاں زورؔ صاحب اُسے اپنے اصل سرمایے کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتے تھے اور اہلِ زبان اور غیر اہلِ زبان کی نسبت سے یہ بھی خیال رہتا ہو گا کہ دیکھو، سخنور سہرا اِس طرح کہا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر حسینی شاہد نے اِس

سلسلے میں بہت اچھی اور پتے کی بات کہی ہے کہ زورؔ صاحب "دکنی اَنا" کا مظہر تھے۔ اِس روشنی میں مولوی عبدالحقؒ سے اُن کی چشمک کو اچھی طرح سمجھا جاسکتا ہے۔

مسابقت کی اِس دوڑ میں یہی ہونا تھا کہ زیادہ سے زیادہ کام کرنے اور جلدی کام کرنے پر توجہ لگی رہے۔ میرا خیال ہے کہ اِس صورتِ حال نے بھی تدوین اور تحقیق کے دیر طلب اور صبر آزما آداب کی پابندی کو بہت کچھ نقصان پہنچایا۔

دکنی ادب پر بہت کام ہوا ہے، مگر افسوس کہ زورؔ صاحب کے بعد بھی ہمارے یہاں، یعنی ہندستان میں دکنیات کے سلسلے میں ترتیبِ متن کا کام معیاری انداز کا اب تک نہیں ہو پایا۔ یہی نہیں، زورؔ صاحب نے جو نقشِ اوّل مذکورہ کلیات کی صورت میں بنایا تھا، وہ اور زیادہ بگڑ کر اِسی کلیات کے دوسرے اڈیشن کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ اِس نسخے کو دیکھ کر تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اُردو میں آج کے دن تک تدوین کے اصولوں کا علم عام ہوا ہی نہیں اور اِس سلسلے میں کام کرنے کا سلیقہ ہمیں آیا ہی نہیں۔ صبر یوں آجاتا ہے کہ اِس نسخۂ کلیات کو ترقیِ اُردو بورڈ نے شائع کیا ہے، جس نے گویا اِس زمانے میں ایسی کتابیں چھاپنے کا ٹھیکا لے رکھا ہے، اِس صورت میں میری تو سمجھ میں نہیں آتا کہ زورؔ صاحب کے مرتّب کردہ کلیات پر اعتراض میں کس مُنھ سے کروں!

زورؔ صاحب میں خوبیاں بہت سی تھیں۔ اُنھوں نے بہت کام کیا ہے۔ اُن کا بنایا ہوا ایوانِ اُردو اُن کے ارادوں کی بلندی اور دل کی وسعت کا مظہر ہے۔ حیدر آباد میں نواب سالار جنگ نے بے مثال میوزیم بنایا۔ اُن کے پاس ذوق بھی تھا اور دولت بھی۔ یہ دونوں چیزیں بہت کم یک جا ہو پاتی ہیں۔ زورؔ صاحب کے پاس دولت نہیں تھی، صرف جذبہ اور ذوق تھا؛ مگر دولت کی جگہ بلند ہمتی اُن کی مددگار تھی اور یوں یہ ادارہ بنا جو اُن کی بہت بڑی یادگار ہے اور اُن کی عظمت

کا آئینہ دار۔ دکنی ادب کے فروغ میں اُن کا حصہ کسی سے کم نہیں۔ یہ سب برحق؛ مگر مشکل یہ ہے کہ تحقیق اور تدوین کی بحث میں اِن اُمور کا عمل دخل نہیں ہوتا۔ یہ دل چسپ حقیقت ہے کہ مولوی عبدالحق اور زورؔ صاحب، دونوں بہت سے کام کرنا چاہتے تھے اور دونوں کے پاس مصروفیتیں بہت تھیں، یوں وقت کم تھا۔ مزاج دونوں نے تقریباً ایک جیسا پایا تھا۔ دونوں بہت جذباتی تھے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہمارے اِن دونوں بزرگوں کے کیے ہوئے کام تحقیق اور تدوین کے معیار کو نہیں چھو سکے۔ اِن دونوں کا تقابل مقصود نہیں، ہو بھی نہیں سکتا۔ مولوی صاحب کی شخصیت میں وسعت بہت زیادہ تھی اور عظمت میں بھی اُن کا قد نکلتا ہوا تھا۔ یہاں صرف اِس بڑے اتفاق کی طرف اشارہ کرنا مقصود تھا کہ مولوی عبدالحق جیسے دیوقامت شخص ہوں یا زورؔ صاحب جیسے مخلص اور اَن تھک کام کرنے والے، تحقیق اور تدوین کی دُنیا بالکل دوسری دُنیا ہے، جہاں کے آداب کی مکمل پابندی ہر کام کرنے والے کے لیے لازم ہے۔ باہر کی دُنیا کے آداب و اطوار اور ضرورتوں یا مجبوریوں کی پیدا کی ہوئی معذرت طلبی یہاں کوئی حیثیت اور کوئی معنی نہیں رکھتی۔

یہ جو کچھ عرض کیا گیا، اِس کا ایک اور مقصد بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ تحقیق اور تدوین کے طالبِ علم زورؔ صاحب کی لگن، کاوش، محنت، خلوص اور دل لگا کر کام کرنے کو ضرور پیشِ نظر رکھیں۔ اُن کے یہاں ہمت کی جو بلندی اور ذوق کی جو نفاست تھی، اُسے بھی مثال کے طور پر نظروں کے سامنے رکھیں؛ مگر تحقیق اور تدوین کے سلسلے میں اُن کے کاموں کو مثال کے طور پر سامنے نہ رکھیں، اُنھیں سرمشق نہ بنائیں ـــــــ اور ایک غیر متعلق بات بھی کہ زورؔ صاحب اپنے شاگردوں پر جس قدر شفقت کیا کرتے تھے، اُس کی بھی توقع وہ اپنے اساتذہ سے نہ رکھیں، تمنا میں کچھ مضائقہ نہیں۔

مولوی سیّد احمد دہلوی

اُردو کے مشہور لغت فرہنگِ آصفیہ کے مولف مولوی سیّد احمد دہلوی کو میں نے دیکھا نہیں۔ دیکھتا بھی کیسے، وہ پیدا ہوتے تھے ۱۸۴۶ء میں، یعنی اب سے ایک سو انتالیس برس پہلے اور ۱۹۱۸ء میں اِس دُنیا سے چلے گئے، لیکن میں اُن کو جانتا اچھی طرح ہوں۔ وہ اپنی تحریروں میں اپنے کردار، مزاج اور انداز کی رنگارنگی کے ساتھ اس طرح نمایاں نظر آتے ہیں جیسے سامنے موجود ہوں۔ فرہنگِ آصفیہ کی پہلی جلد کا جو پرانا اڈیشن ہے ۱۹۰۸ء کا، اُس میں اُن کی تصویر بھی شامل ہے۔ بھاری بھرکم بدن، سر پر ٹرکی ٹوپی، گلے میں نقش و نگار سے آراستہ مفلر، جس کے دونوں سرے اِس طرح ملاکر سامنے رکھے گئے ہیں کہ آرایشی حصہ سامنے آگیا ہے۔ بڑی بڑی آنکھیں، چوڑا ماتھا، بھرا ہوا چہرہ، اُس پر خوش نما سفید داڑھی، جو حدِّ اوسط سے بڑھی ہوئی نہیں۔ داڑھی کے باوجود چہرے پر خشونت کے آثار نہیں۔ اِس کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ وہ بس نام کے مولوی تھے۔ اُن کی تصویر اور اُن کی سادہ و صاف تحریریں اُن کی بے ریا شخصیت کو اِس طرح سامنے لے آتی ہیں کہ اجنبیت کا احساس کم ہو جاتا ہے اور شناسائی کا احساس بڑھ جاتا ہے، شرط یہ ہے کہ آدمی زبان اور ادب کی نسبت سے مولوی صاحب ہی کے قبیلے سے تعلق رکھتا ہو۔

غلام یزدانی مرحوم (دہلوی، ثم حیدرآبادی) سے پڑھے لکھے لوگ ناواقف نہ ہوں گے، اُنھوں نے مولوی صاحب سے اپنی ایک ملاقات کا جو حال لکھا ہے، اُس سے

مولوی صاحب کی آخری زمانے کی تصویر بھی ہمارے سامنے آجاتی ہے، ملاحظہ ہو:

"مولوی صاحب کا حلیہ اور عادات ڈاکٹر جانسن کی شکل وصورت اور خصائل سے ملتے جلتے تھے۔ دونوں کی بصارت کم، دونوں کا مٹاپے کی وجہ سے بے ہنگم جسم، مولوی سید احمد کی پلکیں بالکل جھڑ گئی تھیں اور پپوٹوں کے کنارے بالکل سرخ رہتے تھے، پھر بھی مطالعے اور تصحیح کے کام میں مشغول رہتے تھے۔۔۔ ایک دفعہ میں کسی لفظ کے معنی کی تلاش میں اُن کے گھر پہنچا، یہ اُس زمانے میں ایک پتلی سی گلی میں رہتے تھے، جو شاہ گنج اور شاہ تارا کے درمیان واقع ہے، گرمی کا موسم تھا، میں نے مکان پر جاکر کنڈی کھٹکھٹائی۔ مولوی صاحب باہر نکل آئے، ننگ دھڑنگ، صرف ایک میلا جانگیا زیب تن تھا، میں نے اپنا مطلب عرض کیا، فرمایا: ذرا ٹھہریے، پھر گھر کے اندر گئے اور کرتا پاجامہ پہن کر اور ایک کنجیوں کا گچھا لے کر باہر آگئے اور مجھے ساتھ لے کر گلی شاہ تارا کی طرف روانہ ہوئے۔ وہاں ایک لیتھو پریس تھا اور مسوّدات بھی وہیں رہتے تھے، مولوی صاحب ایک ڈسک نما میز پر بیٹھ گئے، بستے میں سے مسودہ نکالا، کچھ ورق گردانے، پھر کلاں نما آئینے اور اپنی عینک دونوں کی مدد سے میرے پیش کردہ لفظ کے معانی، محلِ استعمال بیان کرنے شروع کیے۔ میں کھڑا سُنتا رہا اور یہ جب تک میری تشفّی نہ ہوگئی، سمجھاتے رہے۔ کچھ راہ گیر بھی جمع ہو گئے..... مولوی صاحب ایک کاٹھ کی کرسی پر بے تکلف بیٹھے ہوئے تھے اور اطمینان اور فراغت کا یہ حال تھا کہ آکسفورڈ اور کیمبرج کے پروفیسروں کو اپنے مطالعے کے کمروں میں اتنا ہی سکون حاصل ہوتا ہوگا۔"

(مقدمہ رسومِ دہلی، طبع کراچی)

میں نے ابھی جو مولوی صاحب کی شخصیت کو بے ریا کہا تھا، اُس کی تصدیق آپ کو بھی ہوگئی ہوگی۔

زبان کے معاملے میں مولوی صاحب کٹر دلّی والے تھے۔ دہلی اور لکھنؤ میں جو ادبی اور لسانی چپقلش رہی ہے، اُس میں وہ بھی اُلجھے ہوئے تھے اور اس حد تک کہ اُن کا فتویٰ یہ تھا کہ لکھنو والوں کو بھی دلّی والوں کی تقلید کرنا چاہیے، کیوں کہ دلّی سے

باہر کا آدمی، وہ لکھنؤ کا کیوں نہ ہو، اہلِ زبان ہو ہی نہیں سکتا۔ اُنھوں نے لکھا ہے:

"اسی بنا پر ہم کہتے ہیں کہ دہلی کے سوا کوئی دوسرا شہر ٹکسالی اور مرکزِ اُردو قرار نہیں پا سکتا۔ اُردو لکھ لینا اور ہے اور اس کا صحیح لہجہ ادا کرنا اور۔"

(آصفیہ جلد اول ص۶۶)

اب آپ کہیں گے کہ کوئی دوسرا شخص کہے تو کہے، ایک لغت نویس کو یہ بات یا ایسی بات نہیں کہنا چاہیے۔ میں آپ سے متفق ہوں؛ مگر اس کو کیا کیا جائے کہ اُس زمانے میں دبستانی اختلاف نے کچھ ایسی ہی جانب داری کی فضا پیدا کر رکھی تھی۔ مولوی صاحب نے کوئی نئی بات تو لکھی نہیں، مرزا داغؔ اس سے پہلے کہہ چکے تھے: اردو ہے جس کا نام، ہمیں جانتے ہیں داغؔ۔

اور یہ بھی کہ:

مستند اہلِ زباں خاص ہیں دلّی والے　　اِس میں غیروں کا تصرّف نہیں مانا جاتا

"غیروں" کا اشارہ صاف طور پر اہلِ لکھنؤ کی طرف ہے۔

یہ تو خیر ایک طرف دار اور ایک فدائی کا نعرۂ بے اختیار تھا، لیکن اِسی سلسلے میں دو سطروں کے بعد مولوی صاحب نے ایک اہم بات لکھی ہے:

"نیز یہ بھی لحاظ رہے کہ زبانِ اردو سے صرف الفاظِ اُردو مراد نہیں، بلکہ لہجہ بھی، جو اُس کی اصالت ہے، اسی میں شمار کیا جاتا ہے۔ پس جس شخص کا لہجہ مع الفاظ روزمرّہ درست ہوگا، وہی استادِ کامل خیال کیا جائے گا، بلکہ اصل باشندے کا اُسی پر اطلاق ہوگا۔"

یہ نکتہ آج بھی ہماری توجّہ کا طلب گار ہے۔

ایک تو مولوی صاحب دلّی والے تھے، پھر اُردو کا اُس وقت تک کا سب سے بڑا لغت مرتّب کر رہے تھے؛ اِن دو باتوں نے اُن کی تحریر میں عجیب صورتِ حال پیدا کر دی ہے۔ لغت نویسی کی حد تک اُن کا خیال تھا کہ اُنھوں نے اِتنا بڑا کام شروع کیا ہے، تو اب کسی اور کو اس میدان میں قدم رکھنے کی ضرورت نہیں۔ امیر مینائی نے جب امیر اللّغات کا ایک جُز چھاپا، تو اُنھوں نے واضح لفظوں میں امیر پر چوری کا الزام لگایا اور کچھ ایسی ہی بات مولّف نور اللغات کے متعلّق لکھی ہے۔ فرہنگِ آصفیہ کی

پہلی جلد کے مقدّمے میں بہت ہی سخت اور نامناسب الفاظ میں اِن دونوں کا ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ میں نے "آنچھ" اور "ہاتھ" وغیرہ کے جو لغات لکھے تھے، اُنھی کو اِن لوگوں نے اُڑا لیا ہے۔ مولوی صاحب سے کون یہ پوچھ سکتا تھا کہ "ہاتھ" اور "آنچھ" کے نئے لغات یہ لوگ کہاں سے لاتے۔ اصل بات یہ تھی کہ مولوی صاحب امیر مینائی اور صاحبِ نور اللغات کو اہلِ زبان ہی نہیں سمجھتے تھے۔ وہی دہلی و لکھنؤ کا پُرانا جھگڑا۔

مجھے یہ تو نہیں معلوم کہ مولوی صاحب کی گفتگو کا انداز کیا ہوتا تھا، مگر اُن کی تحریر ہم سب کے سامنے ہے، اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ دلّی والے ہونے کا پورا پورا فائدہ اُٹھایا کرتے تھے۔ اینچ پینچ کے قائل نہیں تھے اور سب کچھ لکھ دینے کو غیر مناسب نہیں سمجھتے تھے، خاص کر لسانی بحثوں میں۔ ایسے میں اگر کہیں لکھنؤ کا ذکر آ گیا تو پھر مولوی صاحب سنجیدگیِ تحریر کی بھی کچھ ایسی پروا نہیں کرتے تھے اور نہ یہ دیکھتے تھے کہ جہاں وہ یہ باتیں لکھ رہے ہیں، وہ کوئی رسالہ نہیں، لُغت کی کتاب ہے۔ فرہنگِ آصفیہ کو دیکھ جایئے، مقدمۂ کتاب کی بات نہیں، الفاظ کی تشریح کے ذیل میں بھی وہ ایسی گنجایشیں نکال لیا کرتے تھے۔ میں مولوی صاحب کے مزاج، اندازِ فکر اور ایسے عالم میں طرزِ کلام کی وضاحت کے لیے صرف ایک مثال پیش کرنا چاہوں گا۔ لفظِ "لوتی" کے ذیل میں مولوی صاحب نے لکھا ہے:

> "اِس لفظ کی تذکیر و تانیث پر جو لطیفہ حضرت استاد ذوق اور ایک لکھنوی شاعر سے ہوا، اُسے ناظرین کی تفننِ طبع کی غرض سے . . .

لطیفہ یہ ہے کہ ایک مرتبہ استاد ذوق کے ایک لکھنوی "دوست" نے ناسخ کی ایک تازہ غزل سنائی، اُسی زمین میں اُن کو ذوق نے اپنی غزل سنائی، جس میں یہ شعر بھی تھا:

لہ لطیفہ یہ ہے کہ مرزا داغ، مولوی صاحب کو اہلِ زبان نہیں مانتے تھے (اِس سے فرہنگِ آصفیہ کے متعلق بھی رائے کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے) مولوی عبدالرزاق کانپوری (مصنفِ البرامکہ) کی کتاب یادِ ایام میں اِس کی تفصیل موجود ہے۔ مولوی صاحب نے داغ سے اپنی ملاقات کا حال لکھا ہے، گفتگو کے دوران انھوں نے فرہنگِ آصفیہ کے متعلق داغ کی رائے پوچھی تھی۔

ہے قفس سے شور اک گلشن تلک فریاد کا
خوب طوطی بولتا ہے اِن دنوں صیّاد کا

اب باقی لطیفہ مختصراً مولوی صاحب کے لفظوں میں سنیے :

"دوسرا شعر سنتے ہی چونکے اور فرمایا کہ ہیں! آپ نے طوطی کو مذکّر باندھ دیا، حالاں کہ اس میں یاے معروف علامت تانیث موجود ہے ..... استاد ذوق نے فرمایا کہ حضرت! محاورے پر کسی کے باپ کا اجارا نہیں ہے۔ آج آپ میرے ساتھ چوک پر چلیے ...... جب شام کا وقت ہوا، دونوں صاحب جامع مسجد کی سیڑھیوں پر، جہاں گذری لگتی ہے، پہنچے ...... دیکھا ...... ایک شہدے صاحب بھی طوطی کا پنجرہ اُٹھائے چلے آتے ہیں۔ استاد ذوق نے اشارہ کیا۔ ذرا ان سے بھی دریافت کر لیجیے۔ آپ نے بے تکلف پوچھا! بھیّا! تمھاری طوطی کیسی بولتی ہے؟ ...... جواب دیا کہ میاں! بولتی تمھاری ہوگی، یاروں کا طوطی تو خوب بولتا ہے۔"

آپ نے مولوی صاحب کا انداز دیکھ لیا! اِس "فرضی لطیفے" کا بھلا لُغت سے کیا تعلّق ہو سکتا تھا۔ مگر دہلی و لکھنؤ کی بحث میں تعلّق نکل آیا۔ سچ کہا گیا ہے کہ عاشقی میں سب کچھ جائز ہے۔

آج ہم لوگ فرہنگِ آصفیہ میں بہت سے عیب نکالتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اُس میں بہت سے بحث طلب مقامات ہیں، خامیاں ہیں اور غلطیاں بھی ہیں؛ لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ آج بھی یہ لُغت بعض اعتبارات سے بے مثال ہے۔ اِس کی بڑائی اُس وقت واضح ہوگی جب اسے کسی نئے لُغت کے ساتھ رکھ کر دیکھیے۔ مثلاً اُردو لغت بورڈ (کراچی) کے ضخیم لُغت کی متعدد جلدیں اب تک چھپ چکی ہیں، اُن جلدوں کے مندرجات کا مقابلہ فرہنگِ آصفیہ کے اندراجات سے کیا جائے تو جگہ جگہ اندھیرے اُجالے کا فرق نظر آئے گا۔ الفاظ اور محاورات کے ذیل میں مولوی صاحب نے بہت سی ایسی تفصیلات لکھ دی ہیں جن کی آج بہت اہمیّت ہے، خاص کر رسم و رواج اور اصطلاحات کے سلسلے میں۔ ایک فرق یہ بھی ہے کہ مولوی صاحب نے اپنی آنکھوں سے بہت سی رسموں کو دیکھا تھا اور بہت سی چیزوں کو برتا تھا، جن سے آج

لُغت نگار واقف نہیں۔ وہ نرا نقل نویس ہے بل کہ ادھورا نقل نویس۔

مولوی صاحب فنافی اللّغت تھے۔ کیسی کیسی مصیبتیں اس سلسلے میں اُنھوں نے اُٹھائیں، کتنے دروازوں پر مالی امداد کے لیے دستک دی۔ ایک بار ۱۹۱۲ء میں گھر میں آگ لگ گئی تو سارا اثاثہ جل گیا، کتابیں بھی جل گئیں؛ لیکن مولوی صاحب نے نہ ہمّت ہاری نہ دل چھوٹا کیا۔ کسی ادارے کی مدد سے اُنھوں نے اِس کام کو شروع نہیں کیا تھا، ذاتی دل چسپی نے اُن کو لُغت نویسی کی طرف مائل کیا تھا۔ اس ذاتی دل چسپی میں بہت بڑا حصّہ اِس احساس کا تھا کہ دہلی کی زبان محفوظ ہو جائے اور دہلی کے معاشرتی زندگی کے بہت سے مظاہر کی تفصیلات کاغذ پر درج ہو کر یادگار بن جائیں تاکہ بدلتے ہوئے زمانے کی دست بُرد سے محفوظ ہو جائیں۔ اُنھوں نے معمولی ملازمتیں کیں، دلّی میں بھی رہے، دلّی سے باہر بھی رہے؛ مگر لُغت کے کام سے ایک دن کیا، ایک لحظ بھی غافل نہیں رہے۔ ایسے دل لگا کر محض اپنے شوق کی تسکین کی خاطر کام کرنے والے اب کہاں ہیں۔

مولوی صاحب دہلی کے آخری بڑے آدمی تھے جنھوں نے بڑے سے بڑے کاموں کو انفرادی طور پر انجام دینے کی مشرقی روایت کو برقرار رکھا اور اتنا بڑا لُغت مرتّب کر گئے۔ یہ صحیح ہے کہ ایسے کام اب ایک آدمی انجام نہیں دے سکتا، مگر ہمارے یہاں اب تک اجتماعی طور پر اور منصوبہ بندی کے تحت ادبی کام کرنے کی روایت پروان نہیں چڑھ سکی ہے اور لُغت یا تاریخِ ادب کے سلسلے میں جو پنچایتی کام اب تک ہوئے ہیں، اُن کا احوال اس قدر تباہ ہے کہ اُن کاموں کے کرنے والوں کو اگر پُرانے سوویت روس کے روایتی لیبر کیمپ میں بھیج دیا جاتا تو کچھ بے جا نہ ہوتا۔ اِس صورتِ حال کے تحت اب سے سوسوا سو برس پہلے جو اِتنا بڑا کام ایک فردِ واحد نے انجام دیا ہے اور جس میں خامیوں کے مقابلے میں خوبیوں کی تعداد کچھ کم نہیں، اُس کی جس قدر تعریف کی جائے کم ہے۔ اگر کسی کو اس میں کچھ شک ہو تو اس لُغت کے مقابلے کی اِس زمانے کی کوئی ایک ہی مثال لے آئے۔ اب تو مالی وسائل کی کمی نہیں، سائنسی نقطۂ نظر بھی عام ہو چکا ہے اور علمِ زبان نے بھی بہت ترقّی کر لی ہے۔

مولوی صاحب لسانیات سے اور جدید علمِ لُغت واقف نہیں تھے (اور اُس

زمانے میں کوئی بھی واقف نہیں تھا، دولت مند بھی نہیں تھے، اُنھوں نے غلطیاں بھی بہت کی ہیں، وہ دہلی و لکھنؤ کے دبستانی جھگڑے میں بھی بے طرح اُلجھے ہوئے تھے؛ اِس کے باوجود دو وصف ایسے بھی تھے اُن کے یہاں جن کا اب قحط ہے ایک تو یہ کہ اُنھوں نے پوری زندگی اِس کے لیے وقف کر دی تھی اور پوری صلاحیت اور توفیق کے ساتھ بس اُسی کے ہو کر رہ گئے تھے اور عمرِ عزیز کا دو تہائی حصّہ اسی ایک کام کی نذر کر دیا۔ آج ہے کوئی ایسا فدائی، ایسا مخلص اور ایسا ڈوب کر کام کرنے والا؟ (یہاں مجھے تین سوالیہ نشان بنانا چاہیے تھے)۔ اِس ایک وصف کے سامنے بہت سی خامیاں بے رنگ ہو کر رہ جایا کرتی ہیں۔ دوسرے یہ کہ صحیح معنی میں زبان سے واقف تھے۔ اُردو میں کتنا ہی بڑا لُغت مرتّب ہو جائے جو جدید معیارِ لُغت نویسی کے لحاظ سے بھی اعلا درجے کا ہو، تب بھی فرہنگِ آصفیہ کی اہمیّت کم نہیں ہو گی۔ کلاسیکی ادب پر کام کرنے والے، خاص کر دہلی کی زبان پر کام کرنے والے اِس سے استفادے پر ہمیشہ اپنے آپ کو مجبور پائیں گے، اِس بنا پر کہ جو مختلف معاشرتی اور تہذیبی تفصیلات اس میں محفوظ ہیں اور زبانِ دہلی کے لحاظ سے روز مرّے اور محاورے کے جو بہت سے نکات اِس میں مندرج ہیں، وہ نئے لُغت میں اُن کو نہیں ملیں گے۔ ہم لوگ جو زبان اور لُغت سے کچھ نہ کچھ تعلق رکھتے ہیں اور اِن موضوعات میں سر کھپاتے رہتے ہیں، ہمیشہ مولوی صاحب کو یاد رکھیں گے اور اُن کے خلوص کو اور ڈوب کر کام کرنے کے انداز کو مثال میں پیش کرتے رہیں گے۔

ہندستانی فارسی میں تلفّظ اور املا کے بعض مسائل

(تدوین کے نقطۂ نظر سے)

(۱)

یائے مجہول اور واوِ مجہول کی آوازیں دو قدیم ہند ایرانی مصوّتے ہیں۔ ہندستان میں یہ آوازیں یہاں کے نظامِ صوتیات کا جُز ہیں۔ ایرانی لہجے میں بھی یہ آوازیں موجود تھیں، لسانیات کی زبان میں یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ آوازیں فارسی صوتیات کا حصّہ تھیں۔ فارسی کی مختلف کتابوں میں، خاص کر علمِ قافیہ اور صرف و نحو سے متعلّق کتابوں میں عام طور پر اِن کی صراحت ملتی ہے۔ یہی حال نونِ غُنّہ کی آواز کا ہے؛ مگر کچھ مدّت سے، مختلف اسباب کی بنا پر (جن میں سے بعض سبب سیاسی بھی ہیں) ایران کے مرکزی لہجے میں مجہول اور غُنّہ آوازیں باقی نہیں رہیں۔ اب صورتِ حال یہ ہے کہ فارسی کا (یا یوں کہیے کہ جدید فارسی کا) ایرانی معیاری لہجہ وہ ہے جو تہران میں رائج ہے اور وہ اِن آوازوں سے خالی ہے۔

یہ خیال کیا جا سکتا ہے کہ اِس مسئلے سے اصلاً دوچار ہونا پڑتا ہو گا اُن لوگوں کو جو فارسی کے کلاسکی ادب کو یا ہندستانی اساتذہ کی کتابوں کو مرتّب کرنا چاہتے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ اِن مرتّبین کو بہ طورِ خاص اِس مسئلے

سے دوچار ہونا پڑتا ہے؛ لیکن اُردو والے بھی مسلسل اور متواتر اِس سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ اردو ادب کے بیش تر مآخذ فارسی میں ہیں، خاص کر تذکرے اور تاریخ کی کتابیں۔ اِن مآخذ کے اقتباسات اُردو تحریروں میں آتے رہتے ہیں۔ اِسی کے ساتھ تذکروں کو از سرِ نو مرتّب کرنے کا بھی کام ہے۔ اِسی طرح فارسی کی ضرب الامثال، اشعار اور مصرعے اُردو کی عبارتوں میں اب بھی نقل کیے جاتے ہیں، حُسنِ کلام کے لیے بھی اور کسی بحث میں سند کے طور پر بھی۔ جب بھی فارسی کی کسی عبارت کو نقل کیا جائے گا، یا فارسی میں لکھے گئے کسی تذکرے کو یا تاریخ کی کتاب کو یا ایسے ہی دوسرے مآخذ کو مُرتّب کیا جائے گا، اُس وقت یہ مسئلہ اچانک سوالیہ نشان کی صورت میں سامنے آجائے گا۔

اِس کے علاوہ، ہندستان کے معروف فارسی شاعروں کے دواوین کو مرتّب کرنے کا بھی مسئلہ ہے۔ امیر خسرو سے لے کر بیدل اور غالب اور اُس کے بعد اقبال تک، فارسی شاعری کا نہایت درجہ وقیع سرمایہ ہندستانی ادبیات کے گراں قدر ذخیرے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اِن کتابوں کو مرتّب کرنے کا کام جب بھی شروع کیا جائے گا، اُس وقت ایسے مسائل مرتّب کے سامنے آئیں گے اور اُس کا ذہن اگر اِن کے سلسلے میں وضاحت اور قطعیّت کی روشنی سے محروم ہے تو پھر تدوین کے فرائض سے عہدہ برآ نہیں ہوا جاسکتا۔

یائے مجہول اور واوِ مجہول

جیسا کہ کہا جاچکا ہے، کلاسکی فارسی میں مُعَنّہ اور مجہول آوازیں موجود تھیں۔ لُغت اور قواعد کی کتابوں میں التزام کے ساتھ اِن کا ذکر کیا جاتا تھا۔ مثلاً قواعد کی مشہور ترین قدیم کتاب المعجم فی معاییرِ اشعار العجم کو لیجیے، جس کے ایرانی مصنّف نے شیخ سعدی کا زمانہ پایا تھا۔ اِس کتاب میں حروفِ قافیہ کی بحث میں یائے معروف و مجہول اور واوِ معروف و مجہول کی تفریق کو دیکھا جاسکتا ہے مصنّف نے

قوافی کے بیان میں حرفِ ردف کے ذیل میں لکھا ہے:

"بدانک ہر الف و واو و یار کی ماقبلِ روی باشد، آنرا ردف خوانند..... بشرطِ آنکہ ماقبلِ واو مضموم باشد و ماقبلِ یار مکسور..... وضمہ ماقبلِ واو درلغتِ پارسی دوگونہ بوذ: مُشْبَعَہ و مُلَیَّنَہ۔ مشبعہ چنانک ضمۂ حور وسور۔ و ملیّنہ چنانک ضمۂ روز و بوذ۔ وہمیں طور کسرۂ ماقبلِ یا، دوگونہ باشد: مشبعہ وملیّنہ۔ مشبعہ چنانک کسرۂ نیل و زنجبیل و ملیّنہ چنانک کسرۂ دیر وپریر۔ و متقدّمین شعرا، متحرک بضمۂ مشبعہ را مرفوعِ معروف خوانده ومتحرک بضمۂ ملیّنہ را مرفوعِ مجهول۔ وہمچنیں متحرک بکسرۂ مشبعہ را مکسورِ معروف وبکسرۂ ملیّنہ را مکسورِ مجهول" (المعجم فی معاییرِ اشعار العجم، مرتبۂ اڈورڈ براؤن و محمد ابنِ عبدالوہاب قزوینی، ص ۲۲۵)۔

اِس سے پہلے "حرفِ نکرہ" کے ذیل میں مصنّف نے لکھا ہے:

"و آں یائی است ملیّنہ کی دراواخرِ اسمار علامتِ نکرہ باشد چنانک اسپے خریدم، غلامے فروختم" (ص ۲۲۱)۔

اِسی طرح "حرفِ شرط و جزا" کے ذیل میں لکھا ہے:

"وآں یائی است ملیّنہ کی دراواخرِ افعال معنیِ شرط وجزادہد چنانک اگر بخواستے بداذمے، اگر بفروختے بخریدمے۔ و در صیغتِ تمنّی نیز بیاید چنانک کاش بیامذے، کاشکے چنیں بوذے" (ایضاً)۔

مطلب یہ ہوا کہ اسموں کے آخر میں تنکیر کے لیے یاۓ مجہول آتی ہے (جیسے: شخصے آمد، کوئی شخص آیا) اور معنیِ شرط و جزا کے لیے بھی افعال کے آخر میں یاۓ مجہول آتی ہے۔ اِسی "حرفِ ردف" کے بیان میں مزید وضاحت اور قطعیت کے ساتھ لکھا ہے: "و ہمیچ حال میانِ مکسورِ معروف و مکسورِ مجہول

درقوافی جمع نشاید کرد" (ایضاً ص ۲۲۷)۔ یہیں مصنّف نے یہ بھی وضاحت کی ہے کہ یائے مجہول کا قافیہ اُس لفظ کے ساتھ جائز ہے جس میں امالہ ہوا ہو اور مثال میں انوری کے یہ دو شعر لکھے ہیں:

بذیں دو روزہ توقف کی بوک خود نبوذ — دریں مقامِ فسوس و دریں سرای فریب
جرا قبول کنم از کس آنج عاقبتش — ز خلق سرزنشم باشد از خدای عتیب

اِس سے قطعی طور پر تائید ہوتی ہے دو باتوں کی: ایک تو یہ کہ "فریب" میں یائے مجہول ہے (جسے مصنّف "یائے ملیّنہ" کہتا ہے)۔ دوسرے یہ کہ جن لفظوں میں امالہ ہوتا ہے، اُن میں یائے مجہول، الف کی جگہ لیتی ہے، جیسے "عتاب" امالے کے بعد "عتیب" بنا ہے۔ قواعد نویسوں نے متفقہ طور پر اپنی کتابوں میں یہ صراحت کی ہے کہ امالے میں الف، یائے مجہول سے بدل جاتا ہے، جیسے: کتاب سے کتیب، حجاب سے حجیب۔ یا جیسے معنیٰ سے معنے اور تقویٰ سے تقوے۔ براہین العجم میں امالے کی بے شمار مثالیں جمع کر دی گئی ہیں، اُس کتاب کو دیکھا جا سکتا ہے تفصیلات کے لیے۔ براہین العجم کے مصنّف سپہرِ کاشانی نے نہایت سختی کے ساتھ اِس کی ہدایت کی ہے کہ جن لفظوں میں امالہ ہو، اُن کو ایسے لفظوں کے ساتھ ہم قافیہ نہیں کرنا چاہیے جن میں یائے معروف ہو، اِس بنا پر کہ امالے والے لفظوں میں یائے مجہول ہوتی ہے۔ یعنی "عتیب" کو "فریب" کا ہم قافیہ تو بنایا جا سکتا ہے، مگر "حبیب" یا "نصیب" کا ہم قافیہ نہیں کیا جا سکتا۔ اِس کتاب کی عبارت کا حوالہ آگے آئے گا۔

اب میں زمانۂ حال کے ایک مصنّف کے یہاں سے ایک اقتباس پیش کروں گا، تاکہ اِس روایت کا تسلسل واضح ہو سکے۔ لغت نامۂ دہخدا اِسی زمانے کی تالیف ہے، اُس کی چالیسویں جلد میں مشہور ایرانی فاضل جلال الدّین ہمائی کا ایک طویل مقالہ "دستورِ زبانِ فارسی" کے عنوان سے شامل ہے، اُس میں

مقالہ نگار نے " آہنگہا و حروفِ گویای فارسی " کے عنوان کے تحت صراحت کے ساتھ لکھا ہے کہ مجہول آوازیں فارسی زبان کا جُز ہیں، جواب بھی بعض لہجوں، خاص کر کُردوں کے لہجے میں موجود ہیں۔ مقالہ نگار نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ دو الگ الگ آوازیں ہیں جو " مختصّاتِ زبانِ فارسی " میں شامل سمجھی جاتی ہیں اور شامل سمجھی جانا چاہیے۔ متعلقہ عبارت یہ ہے :

" آہنگہای فارسی و حرُوفِ مصوّتہ بیش از سہ تا چہار تاست۔ درست است کہ واو یا یا در کلماتِ فارسی گاہی برای بیانِ حرکت، یعنی از حرُوفِ مصوّتہ است، امّا کیفیّتِ آہنگِ آن تفاوت دارد۔ مثلاً واوِ معروف در کلماتِ نوروز، فروز، آموز، با واوِ مجہول در امثالِ شور، کور، مور۔ وہم چنیں یارِ مجہول در کلمہ سیر، ضدِّ گرسنگی، وہم چنیں شیر درندہ ؛ با یارِ معروف در سیر مرادفِ پیاز و شیر خوردنی در قدیم دو آہنگ داشتہ۔ وہم اکنون ہر دو آہنگ در بعضی لہجہ ہای بومی از قبیلِ لہجۂ کُردہا باقی ماندہ است۔ بنا بریں واوِ معروف و واوِ مجہول وہم چنیں یارِ معروف و یارِ مجہول دو آہنگِ ممتاز است، کہ از مختصّاتِ زبانِ پارسی شمردہ می شود و باید در حروفِ مصوّتہ کاملاً شرح داد "۔

ایران کے مشہور فاضل لسان الملک محمد تقی سپہر کاشانی (متوفّی ۱۲۹۷ھ) نے علمِ قافیہ کے موضوع پر ایک قابلِ قدر کتاب لکھی ہے جس کا نام ہے : براہین العجم فی قوانین المعجم، مصنّف نے بے شمار مثالیں دی ہیں ایسے لفظوں کی جن میں ی معروف ہے یا مجہول اور واو معروف ہے یا مجہول، اور بہت تاکید کے ساتھ لکھا ہے کہ قافیے میں معروف اور مجہول آوازوں کے فرق کو لازماً ملحوظ رکھنا چاہیے۔ (مثلاً " شور " کا قافیہ " سرور " نہیں ہو سکتا اور اسی طرح مثلاً " دِ بیر " کا قافیہ " ہیر " نہیں آ سکتا) اِس کتاب سے صرف ایک

اقتباس پیش کروں گا:

"پس باید دانست کہ واو و یای معروف با واو و یای مجہول قافیہ نتواں آورد، مثلاً "شور" را با "سرور" و "شمشیر" را با وزیر قافیہ کردن صحیح نیست.

و باید دانست کہ بعضے الفاظ کہ با واو و یا می باشند، معانیِ مختلف دارند۔ بسا باشد کہ در بعضے معانی بہ یا و واوِ مجہول اند، و در بعضے از معانی بہ یا و واوِ معروف..... مثلِ شیر، کہ چون بمعنی درندہ بود، بیایِ مجہول است، و چوں بمعنیِ شیرِ خوردنی، بیایِ معروف است۔ مولویِ معنوی در مجہولاتِ یائی غایت سعی نمودہ... کہ فرمودہ است:

کارِ پاکاں را قیاس از خود مگیر   گرچہ ماند در نوشتن شیر و شیر" (ص ۱۳)

مصنف نے بجا طور پر اس طرف متوجہ کیا ہے کہ واو اور ی کے معروف یا مجہول ہونے کے لحاظ سے معنوی فرق بھی پیدا ہو جاتا ہے، اس کی مثال "شیر" (جانور) اور "شیر" (دودھ) دی ہے؛ ہمیں اس پر اتنا اضافہ کرنا چاہیے کہ معنوی فرق کا تعلق صرف تلفظ سے نہیں ہوتا، اب ہمارے یہاں طریقِ کتابت بھی اس کا ذمے دار ہوتا ہے۔ مثلاً "شخصے" لکھا جائے تو اُس کے معنی ہوں گے: ایک شخص یا کوئی شخص۔ اور "شخصی" لکھا جائے تو وہ دوسرا لفظ ہوگا۔ اقبال کا مشہور قطعہ ہے:

سرودِ رفتہ باز آید کہ ناید   نسیمے از حجاز آید کہ ناید
سر آمد روزگارِ ایں فقیرے   دگر دانائے راز آید کہ ناید

یہ قطعہ ارمغانِ حجاز میں اِسی طرح چھپا ہے (اور صحیح طور پر چھپا ہے) اب اگر کوئی صاحب (ایران کی جدید روش کے مطابق) "نسیمی" اور "فقیری" لکھیں (یعنی: نسیمی از حجاز آید کہ ناید، اور سر آمد روزگارِ این فقیری)

تو ہمارے یہاں کے چلن کے مطابق "فقیری" اسمِ مصدر بن جائے گا اور "نسبی" اسمِ منسوب، اور اِس طرح معنوی خلفشار پیدا ہو گا۔

یہاں پر احتیاطاً یہ صراحت کر دی جائے کہ اب سے پہلے یعنی اِس صدی کے اوائل تک، خطّاطی کے اثر سے آخرِ لفظ میں یَ یا ے کی کتابت میں لازمی طور پر امتیاز ملحوظ نہیں رکھا جاتا تھا؛ مگر تلفّظ میں اِس امتیاز کو لازماً ملحوظ رکھّا جاتا تھا۔ یعنی جس لفظ کے آخر میں اصلاً یائے مجہول آنا چاہیے، جیسے ایک شخص یا کوئی شخص کے معنی میں "شخصے" تو اُسے خطّاط خواہ "شخصے" لکھتا یا "شخصی"، پڑھا جاتا تھا "شخصے"۔ یہی حال یائے معروف کا تھا۔ مثلاً "امیری" کو اگر خطّاط "امیرے" لکھ دیتا تھا، تب بھی پڑھنے میں "امیری" ہی آتا تھا۔ اِس کے خلاف کبھی نہیں ہوتا تھا۔ اب کتابت اور تلفّظ کی یکسانی کو بہ طورِ التزام ملحوظ رکھا جاتا ہے اور اِس التزام کے نتیجے میں اب یہ صورتِ حال پیدا ہو گئی ہے کہ اگر "امیری" کو "امیرے" لکھا جائے، یا "فقیرے" کو "فقیری" لکھا جائے، تو یہ طریقِ بے امتیازی اب بہت سی اُلجھنیں پیدا کرے گا۔

یہ بات ہمارے ذہن نشیں رہنا چاہیے کہ خاص خاص ایرانی اہلِ نظر بھی ہندستان میں مروّج تلفّظ اور کتابت کے اِن مسائل سے نا آشنا نہیں۔ وہ یہ مانتے ہیں کہ ہندستان میں، وہاں کے نظامِ اصوات اور طریقِ نگارش کے تحت، معروف و مجہول اور غنّہ آوازوں کا فرق تلفّظ اور کتابت دونوں میں کارفرما رہتا ہے۔ مثلاً مشہور اور ممتاز ایرانی فاضل بہار نے اپنی قابلِ قدر کتاب سبک شناسی میں لکھا ہے:

> "در رسمُ الخطِ ہند دو نکتہ وجود داشتہ و دارد، کہ در ایران بے سابقہ است، و گویا در خراسان قدیماً بودہ است و بہ عراق سرایت نہ نمودہ، و آن معیّن کردنِ نونِ غنّہ و

یائے مجہول است در کتابت" (جلدِ سوم ص ۳۰۸)۔

اِسی سلسلے میں مصنّفِ مذکور نے مزید لکھا ہے کہ ہندستان میں نونِ غنّہ اور یائے مجہول کی کتابت میں امتیاز کو ملحوظ رکھا جاتا ہے اور آخرِ لفظ میں نونِ غنّہ کو نقطے کے بغیر لکھا جاتا ہے اور تلفّظ میں بھی امتیازی کیفیت شامل رہتی ہے:

"یائے مجہول یائیست در وسط یا آخرِ کلمہ کہ صدای کسرہ میدادہ است ... ومتقدّمان ازین روی یائے مجہول را با یائے معروف قافیہ نمیکردند ... این حرف بلاشک بایستی علامت داشتہ باشد ... ولی در کتبِ ایران ہیچ امتیازی برای شناختنِ آنہا در دست نداریم، امّا خطّاطانِ ہند این امتیاز را در نونِ غنّہ و یائے مجہول یا ماقبل مفتوح محفوظ داشتہ و دارند، وہم اکنون اُستادانِ خط نونِ غنّہ را در آخر بدونِ نقطہ نویسند و در وسط علامتی مانندِ عددِ ہفت روی آن گزارند و آنرا در خیشوم وبینی تلفّظ کنند" (ص ۳۰۹)۔

ڈاکٹر شوکت سبزواری (مرحوم) نے "دو ہند ایرانی مصوّتے" کے عنوان سے اور مولانا امتیاز علی خاں عرشی (مرحوم) نے "فارسی کا ہندستانی لہجہ" کے عنوان سے دو پُراز معلومات مقالے لکھے ہیں، جو ارمغانِ مالک کی جلدِ اوّل و دوم میں شامل ہیں، اِن مقالات میں تقریباً سبھی اہم حوالے آ گئے ہیں، مزید تفصیل کے لیے اُن کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اِن حوالوں سے تفصیل کے ساتھ معلوم ہوگا کہ ایران کے اربابِ علم اِس بات کو کھُلے دل سے مانتے آئے ہیں کہ مجہول آوازیں قدیم فارسی کا جُز تھیں اور کردستان اور ہندستان میں وہ اب تک موجود ہیں اور وہاں کے لہجے کا جُز ہیں بہار نے سبک شناسی میں تفصیل کے ساتھ یہ بتایا ہے کہ کس زمانے تک یہ آوازیں

ایرانی فارسی میں موجود رہیں۔ مثلاً اُنھوں نے شیخ سعدی کی گلستاں کے متعلق لکھا ہے کہ :

"صیغہ ہای قدیمی کہ با یای مجہول ۔۔۔۔ معمول بودہ است، در گلستاں نیز آمدہ است" (جلدِ سوم ص ۱۳۹)۔

اور اِس ذیل میں بہت سی مثالیں دی ہیں۔ ہندستان (اور پاکستان) میں یہ آوازیں نظامِ اصوات کا جزو رہی ہیں اور کسی طرح کی ادنا تبدیلی کے بغیر یہی صورتِ حال اب تک برقرار ہے۔ فارسی کے جس قدر مفصل لغت یہاں لکھے گئے ہیں، اُن میں اکثر لفظوں کے ذیل میں یہ صراحت موجود ہے کہ اِن میں واو یا یٰ معروف ہے یا مجہول۔ اور غنّہ آواز کا ذکر بھی آجاتا ہے میں اِس سلسلے میں صرف تین مثالیں پیش کرنے پر اکتفا کروں گا۔ فرہنگِ جہانگیری کا شمار اعلا درجے کے محققانہ لُغات میں کیا جاتا ہے، اُس کے مولّف نے مقدمۂ لغت میں اپنے طریقِ کار کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

"و واوے کہ در حور و سور، و یائے کہ در نیل و زنجبیل و امثالِ آں باشد، آں واو و یارا معروف نوشتم۔ و واوے کہ در رُز و سوز، و یائے کہ در سیر و مانندِ آں بود، آں واو و یا را مجہول مرقوم نمودم"۔

مثلاً لفظِ "پیشہ" کو اِس طرح لکھا ہے: "با اوّلِ مکسور و یای مجہول و شینِ منقوطۂ مفتوح"۔ (ضمنی طور پر یہ بھی عرض کروں کہ "شینِ منقوطۂ مفتوح" کی صراحت سے یہ بھی متعیّن ہوجاتا ہے کہ اِسے "پیشَہ" پڑھا جائے گا، جدید ایرانی تلفّظ کی رعایت سے "پیشِہ" (بہ یائے معروف و شینِ مکسور) نہیں کہا جائے گا۔ یہ جو بہت سے جدید فارسی خواں ایران کے جدید لہجے کی تقلید میں کردِہ، گفتِہ، رفتِہ وغیرہ کہتے ہیں، یہ فارسی کے ہندستانی لہجے کے بھی خلاف ہے اور اربابِ لُغت و قواعد کی تصریحات کے بھی خلاف ہے)۔

صاحبِ برہانِ قاطع نے مقدمۂ لغت میں لکھا ہے:

"و دیگر یائے تعجب است کہ اگر مخاطب باشد، معروف خوانند وگویند: مردِ بدی، وبسیار بدی۔ واگر غائب باشد، مجہول خوانند وگویند: فلانے مردِ بدے بود"۔

"خوانند" اور "گویند" سے قطعیت کے ساتھ معلوم ہو جاتا ہے کہ ایسے مواقع پر مجہول اور معروف آواز کی معنوی تفریق کے ساتھ ہی ایسے الفاظ کو زبان سے ادا کیا جائے گا۔ یہ وہی بات ہے جو اِس مضمون کے آغاز میں "فقیری" اور "فقیرے"، "شخصی" اور "شخصے" کی مثالوں کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ یعنی لازم ہے کہ حاضر کے لیے "بدی" کہا جائے اور غائب کے لیے "بدے" اور یہ بھی لازم ہے کہ اِنھیں اِسی امتیاز کے ساتھ لکھا بھی جائے۔ اگر پڑھنے میں بے امتیازی برتی جائے گی تو معنوی طور پر خرابی لازم آئے گی اور لکھنے میں بے امتیازی برتی جائے گی تب پڑھنے میں خرابی پیدا ہوگی۔

سراج الدین علی خاں آرزو کا شمار دورِ آخر کے افاضل میں کیا جاتا ہے، اُنھوں نے اپنے لغت چراغِ ہدایت میں جگہ جگہ معروف ومجہول آوازوں کی صراحت کی ہے، مثلاً لفظِ "تیشہ" کے ذیل میں لکھا ہے: "بہ یائے مجہول"۔

نونِ غُنّہ یائے مجہول اور واوِ مجہول کی آوازوں کی طرح نونِ غُنّہ کی آواز بھی فارسی زبان میں شامل رہی ہے۔ اِس کا خاص طور پر تعیّن ہوتا ہے اُن کتابوں میں جو قواعد کے موضوع پر لکھی گئی ہیں، خاص کر قواعدِ عروض پر۔ قواعدِ عروض کے مطابق نونِ غنّہ وزنِ عروضی میں شامل نہیں ہوتا (جس طرح ہائے مخلوط (ھ) اُردو میں وزنِ عروضی میں شامل نہیں ہوتی)۔ مثلاً قواعدِ عروض کی معتبر ترین کتاب معیار الاشعار میں، اُن حرفوں کے بیان میں

جو تقطیع میں ساقط ہو جاتے ہیں، لکھا ہے:

"وحرفہای دیگر باشد کہ ہم از ترکیبِ دو حرف حادث باشد، مثلاً چنانکہ از ترکیبِ یکے از حرفِ مد با غنّہ در لفظِ "دوں" و "داں" و "دیں" باشد، و امثالِ ایں رفتہ کہ بروزنِ "دو" و "دی" باشد" (معیار الاشعار، مع حاشیۂ مفتی سعد اللّٰہ الموسوم بہ میزان الافکار، مطبع علوی، ص ۷)۔

پھر اسی سلسلے میں واوِ معدولہ کا ذکر کرتے ہوئے مصنّف نے لکھا ہے:

"و دلیل بر آنکہ ہر یکے ازیں حرفہا یک حرف است آنست کہ در وزن بجای یک حرف است، مثلِ "خواں" کہ در کتابت مشتمل بر چہار حرف است و در تلفّظ مرکّب از دو حرف است، چہ بروزنِ "خا" است" (ایضاً)۔

شمس الدین محمد بن قیسِ رازی نے المعجم فی معاییرِ اشعار العجم میں لکھا ہے:

"امّا نونِ غیر ملفوظ، ہر نون کی ما قبلِ آں ساکن باشد و در شعر بہ تحقیقِ آں احتیاج نبوذ، در تقطیع ساقط آید، چنانک:

جوں نگاریں روی او در شہر نیست

کی نونِ "جوں" و "نگاریں" از تقطیع ساقط اند (ص ۷۵)۔

اب اگر کوئی صاحب اِس مصرعے کو اِس طرح لکھیں: جون نگارین روی او در شہر نیست، (یعنی "جون" اور "نگارین" مع نونِ نقطہ دار) اور پڑھیں بھی اِن دونوں لفظوں کو بہ اعلانِ نون، تو کیا مصنّف کا بیان غتربود نہیں ہو جائے گا اور بے معنی نہیں ٹھہرے گا؟

ہمارے یہاں اخفا و اعلانِ نون کی بحث بہت تفصیل کے ساتھ رسالوں اور کتابوں میں ملتی ہے اور یہ ساری بحث اور اُس کی طویل تفصیلات مبنی ہیں نونِ غنّہ کی آواز کے وجود پر۔ اگر جدید ایرانی لہجے کی غیر ضروری اور قطعاً

غیر مناسب تقلید میں آخرِ لفظ میں واقع نونِ غنّہ کو نونِ نقطہ دار کی طرح پڑھا جائے اور لکھا جائے، تو یہ سارے قاعدے مہمل ٹھہریں گے اور بے معنی ثابت ہوں گے۔

اُردو میں جو اساتذہ نے یہ قاعدہ بنایا تھا کہ جہان، تحسین، خون جیسے لفظ جب فارسی ترکیب کے ساتھ آئیں، تو اِن کے نون کا اعلان نہیں ہونا چاہیے، یعنی شعر میں اِن کو مع نونِ غنّہ لانا چاہیے، اور اِسی طرح پڑھنا چاہیے؛ تو وجہ اِس کی یہی بتائی گئی تھی کہ فارسی میں ایسے مواقع پر ایسے لفظوں کو بہ اعلانِ نون نہیں لایا جاتا (اِس کی تفصیلی بحث راقم الحروف کی کتاب زبان اور قواعد میں ملے گی)۔ قاعدۂ عروض کا ذکر ابھی آ چکا ہے کہ تقطیع میں نونِ غنّہ ساقط ہو جایا کرتا ہے اور اِس پر ایرانی اور ہندستانی قواعد نویسوں کا اتفاق ہے۔ مثلاً "جہان" جب فارسی ترکیب کے ساتھ آئے گا، جیسے: رنگِ جہاں، تو آخر کا نون غنّہ ہو گا پڑھنے میں بھی اور لکھنے میں بھی۔ اِسی بنا پر "جہاں"، جو ویسے چار حرفی لفظ ہے، تقطیعِ شعر میں "جہا" (بروزنِ فعل) تین حرفی رہ جائے گا۔ اِسے اگر "جہان" (مع نونِ نقطہ دار) لکھا جائے اور جدید ایرانی لہجے کے مطابق "جَہَن" پڑھا جائے تو سارا قاعدہ ہی چوپٹ ہو جائے گا، اِس بنا پر کہ ایسا کوئی قاعدہ نہیں کہ "جہاں" کو "جَہَن" پڑھ کر، درمیان کے الف کو ساقط فرض کر لیا جائے۔ اُردو اور فارسی دونوں زبانوں کے لیے ایک ہی قاعدہ تھا اور ہے کہ نونِ غنّہ جب آخرِ لفظ میں واقع ہو گا تو اُسے تقطیع میں ساقط کر دیا جائے گا۔ یہ نہیں ہو گا کہ اُسے برقرار رکھا جائے اور اُس سے پہلے والے حرف کو ساقط کر دیا جائے۔ اور اب قطعیت کے ساتھ اِس کی بھی پابندی کی جاتی ہے کہ ایسے نون کو لکھا جائے نقطے کے بغیر۔ اگر اب "جہاں" کو "جہان" لکھا جائے گا، تو اُسے پڑھا بھی جائے گا مع اعلانِ نون "جہان" بروزنِ فعول۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ لکھا تو جائے "جہان" اور اُسے پڑھا جائے

"جہاں" یا "جہن"۔ سبک شناسی کا اقتباس اِس مضمون میں شروع ہی میں آچکا ہے جس میں ملک الشعرا بہار نے وضاحت کے ساتھ لکھا ہے کہ ہندستان میں نونِ غنہ کو آخرِ لفظ میں نقطے کے بغیر لکھتے ہیں اور درمیانِ لفظ میں اُس پر سات کے ہندسے جیسی علامت بنا دیتے ہیں اور یہ بالکل درست ہے۔ سات کے ہندسے والی علامت تو خاص خاص لفظوں ہی پر بنائی جاتی ہے، مگر آخرِ لفظ میں واقع نونِ غنّہ کو التزاماً نقطے کے بغیر لکھا جاتا ہے، فارسی میں بھی اور اردو میں بھی۔ مثلاً اقبال کے جس قدر مجموعے اُن کی زندگی میں چھپے ہیں، اُن سب میں اِس قاعدے کی پابندی ملتی ہے۔ اب اگر کوئی صاحب اقبال کا کوئی ایسا شعر نقل کریں جس کے کسی لفظ میں یا الفاظ میں آخرِ لفظ میں نونِ غنّہ آیا ہو، اور اُسے مع نونِ نقطہ دار لکھیں، تو یہ مسلّمہ قاعدے کے بھی خلاف ہوگا اور مرادِ مصنّف کے بھی خلاف ہوگا۔ اِسے کسی بھی حالت میں قابلِ قبول قرار نہیں دیا جا سکتا۔

اضافت کا زیر (۱)

اِس سلسلے میں مزید تین باتیں ایسی ہیں جو ہماری توجہ کی مستحق ہیں۔ اِن میں سب سے پہلے اضافت کا مسئلہ ہے۔ اضافت کے قاعدے سے ہم سبھی واقف ہوں گے۔ اضافی مرکّبات جب زبان سے ادا ہوتے ہیں تو اضافت، خفیف مجہول آواز کی صورت میں اپنے آپ کو نمایاں کیا کرتی ہے، جیسے: شامِ تنہائی، دلِ عاشق، محفلِ عیش، خدائے دو جہاں۔ یہ تلفّظ کا عام اور متعارف انداز ہے جو فارسی میں (اور فارسی کے اثر سے اُردو میں) شروع سے کارفرما رہا ہے۔ جدید ایرانی لہجے کی تقلید میں اِسے اگر مائل بہ معروف کر کے پڑھا جائے (مثلاً "دلِ عاشق" کے پہلے جُز DEHE کو DIhI کہا جائے) تو یہ محسوس ہوگا بولنے والا تلفّظ کی صحیح ادائگی پر قادر نہیں۔ بات وہی ہے کہ بسیط مجہول آواز اور خفیف مجہول آواز،

یہ دونوں ہمارے لہجے کا حصّہ ہیں، جب اُن کو بالجبر تبدیل کیا جائے گا تو اجنبیت ضرور پیدا ہوگی اور تلفّظ کا چہرہ مہرہ بگڑتا ہوا ضرور محسوس ہوگا۔

(۲) یائے ماقبل مفتوح

دوسری بات: وہ لفظ جن میں یائے تحتانی سے پہلے والے حرف پر زبر ہو، اُن کے تلفّظ اور کتابت کا معاملہ ہے۔ ایسے لفظوں کی دو صورتیں ہیں: ایک تو یہ کہ یائے تحتانی لفظ کے آخر میں ہو، جیسے: مَے، طَے، درپَے، نَے، اَے (وغیرہ)۔ ایسے لفظوں میں تلفّظ اور کتابت دونوں کے تعیّن کا مسئلہ ہے۔ دوسرے یہ کہ یائے تحتانی لفظ کے درمیان ہو، جیسے: دَیر، سَیر، مَیل، قَید، خَیر (وغیرہ)۔ دونوں صورتوں میں اِس یَ کی آواز واضح اور متعیّن ہے۔ ایسے لفظوں کو اگر تقلید کے پھیر میں آکر زبان سے اِس طرح ادا کیا جائے کہ زبر کی آواز نیچے کی طرف مائل ہوکر، یعنی ذراسی کھنچ کر نکلے، تو یہ تلفّظ بے حد نامانوس معلوم ہوگا (مثلاً "خیبر" KHAIBAR کو KHYBAR کہا جائے، جس طرح تازہ مقلّدینِ ایرانی تلفّظ کہتے ہیں)۔ اِسی طرح اوّل الذّکر الفاظ کے آخر میں اگر ے کے بجائے یَ لکھی جائے، یعنی "مے" کو "می" اور "درپے" کو "درپی" اور "نے" کو "نی" لکھا جائے (جس طرح بعض مقلّدین لکھتے ہیں) تو یہ لکھاوٹ تلفّظ میں خلفشار پیدا کرنے کا ذریعہ بنے گی۔ جب "می" لکھا جائے گا تو اُسے "مَے" (بہ معنیِ شراب) کیسے پڑھا جا سکتا ہے؟

(۳) اِمالہ

تیسری بات اِمالے سے متعلّق ہے، جس کا ذکر اِس سے پہلے بھی آچکا ہے۔ جن لفظوں میں اِمالہ ہوا ہے (اور فارسی میں اِس کی مثالیں بہت زیادہ ہیں) ایسے لفظوں میں مسلّمہ طور پر یائے مجہول ہے۔ کتابوں میں اِس کی صراحت موجود ہے۔ اگر جدید لہجے کی مطابقت میں مثلاً "کتاب" کی اِمالہ شدہ صورت "کتیب" (ک تِ ے ب) کو "کتیب" (ک ت ی ب) پڑھا جائے، تو یہ عمل اِمالے کے قاعدے کو تباہ کرنے کے مرادف ہوگا۔

سپہر کاشانی نے اپنی کتاب براہین العجم میں لکھا ہے:

"اِمالہ، میل نمودن از الف بہ کسرہ است۔۔۔۔ و دیگر میل نمودن از الف بہ یا بود، چنانکہ کتاب را کتیب و حجاز را حجیز خوانند۔ و باید دانست کہ یا یکہ در کلماتِ ممالہ بود، بہ ترقیق خوانند، و با یای مجہولِ عجماں انباز بود و قافیہ شود۔ و ایرادِ آنہا با یای معروف بر خطا بود، مثلاً کتیب و حسیب با نسیب و فریب قافیہ شود، امّا با طبیب و جیب روا نبود" (ص ۶۴)۔

مصنّف نے مزید لکھا ہے: "یای در کلماتِ ممالہ حالتِ یای مجہول دارد و با یای معروف قافیہ نشود (ص ۶۷)۔ اِس قاعدے کے ذیل میں اِس کتاب میں بہت زیادہ مثالیں یک جا کر دی گئی ہیں، اُنھیں دیکھا جا سکتا ہے۔ میں صرف دو مثالیں اِس کتاب سے نقل کرتا ہوں۔ مصنّف نے ایسے لفظوں کا ذکر کرتے ہوئے، جن کے آخر میں یاے مجہول ہے، لکھا ہے:

"آرے، بارے، بے (با یای مجہول برای مفارقت بود، چنانکہ گوئی بے او و بے من و امثالِ آں) در پے، نے (بکسرِ اوّل و یای مجہول افادۂ لای نفی کند) انوری گوید:

صبا بسبزہ بیاراست دارِ دُنیے را — نمونہ گشت جہاں مرغزارِ عقبے را
بیارگاہِ تو دایم بیک شکم زاید — زمانہ صوتِ سوال و جوابِ آرے را

حکیم ناصر خسرو:

چہ چیز بہتر و نیکوتر است در دُنیے — سپاہ نے، ملکے نے، ضیاع نے، رزہ نے
نگاہ کن کہ بدیں حرفہا چگونہ خبر — بجانِ زید رساند زبانِ عمر ہمے
ہمیت گوید ہر یک کہ کارِ خویش بکن — اگرت چشمِ درست است در نگر با لے

قصائد کے اشعار بہت ہیں، میں نے مثالاً یہ چند شعر نقل کیے ہیں۔ ایسی بہت سی مثالوں کے بعد لکھا ہے:

" با ایں اشعار و قوافیِ یا یِ ولغاتِ فارسی جای آں نبود کہ کس
ایں قصائد را بالف خواند و حرفِ روی را الف داند "
(ص ۸۰)۔

میں یہاں ایک مختصر سا حوالہ اِس سلسلے میں اور پیش کرنا چاہتا ہوں، تاکہ ایک ہندستانی مصنّف کا قول بھی سامنے آجائے۔

مشہور فاضل مفتی سعد اللہ صاحب نے معیار الاشعار کے حاشیے موسوم بہ میزانُ الافکار میں لکھا ہے:

" و بالاتفاق جمع میانِ یای مجہول و کلماتِ عربی کی امالہٗ آں
در فارسی شہرت یافتہ، جائز است۔ الوری گوید:
تا ماہ رویم از من رخ در حجیب دارد نے دیدہ صبر دارد نے دل شکیب دارد "
(ص ۸۹)

یعنی "حجاب" کی امالہ شدہ صورت "حجیب" ہے اور اُس میں یائے مجہول ہے، اِسی بنا پر وہ "شکیب" کا ہم قافیہ ہو سکتا ہے، کیوں کہ "شکیب" میں بھی یائے مجہول ہے۔

اگر جدید ایرانی لہجے کی کورانہ تقلید میں ایسے لفظوں کو (جن میں امالہ ہوا ہے اور مسلّمہ طور پر ایسے لفظوں میں یائے مجہول ہوتی ہے) یائے معروف کے ساتھ پڑھا جائے گا تو اِس کا نتیجہ یہ ہو گا کہ سیکڑوں بل کہ ہزاروں اشعار کے قوافی غلط خوانی کا شکار ہو کر رہ جائیں گے اور امالے کا قاعدہ بھی بے معنی ہو کر رہ جائے گا۔

مرزا غالب کی رائے: لہجے کا تتبّع بہروپیوں اور بھانڈوں کا کام ہے

اب ہم اِس مبحث پر ایک اور پہلو سے روشنی ڈالتے ہیں۔ آغازِ مضمون میں

یہ لکھا جا چکا ہے کہ خسرو، بیدل، غالب اور اقبال جیسے ہندستانی شاعروں کے کلام کی تدوین کے ذیل میں مرتب کو اِس مسئلے سے خاص طور پر دوچار ہونا پڑے گا۔ اِس سلسلے میں یہاں مرزا غالب کے اقوال کو پیش کرنا افادیت سے خالی نہ ہوگا اور ضمناً یہ فائدہ بھی ہوگا کہ غالب کے فارسی کلام کی تدوین کے متعلق درست طریقۂ کار کا تعین کیا جا سکے گا۔

پُرانے اساتذہ میں سیّد انشا کے بعد مرزا غالب دوسرے شخص ہیں جن کی مختلف تحریروں میں قواعدِ زبان، طریقِ املا اور مباحثِ لُغت سے متعلق بہت سی معلومات محفوظ ہیں۔ کچھ باتیں تو اِس قدر اہم ہیں کہ اُس زمانے میں بھی اور ہمارے زمانے میں بھی وہ علمی بحثوں کا موضوع بنی ہیں۔ ایک بہت اہم مسئلہ جو مرزا صاحب نے اٹھایا تھا، وہ ہے لہجے اور قواعد کا فرق۔ اُن کا کہنا تھا کہ اہلِ زبان کی تقلید قواعد میں ضروری ہے، مگر لہجے کا تتبّع غیر مناسب ہے۔ یہ ایسا اہم مسئلہ ہے کہ اِس پر پوری طرح توجّہ کیے بغیر اور اِس کے متعلقات کو پیشِ نظر رکھے بغیر، نہ صرف یہ کہ غالب کے فارسی کلام کی تدوین صحیح طور پر انجام نہیں پا سکتی، بل کہ دورِ اوّل سے لے کر آج تک ہندستان میں جس قدر فارسی ادب وجود میں آیا ہے، اُس کی تصحیح و ترتیب بھی صحیح طور پر عمل میں نہیں آسکتی۔

مرزا صاحب کی فارسی دوستی اور ایران پرستی سے سب واقف ہیں، وہ تو ہندستان کے لُغت نویسوں تک کو خاطر میں نہیں لاتے تھے اور قابلِ استناد نہیں مانتے تھے؛ با ایں ہمہ، وہ قواعد اور لہجے کے فرق کو پوری طرح مانتے تھے اور لہجے کی تقلید کو اُنھوں نے "بھانڈپن" کہا ہے۔ قلق کو ایک خط میں لکھا ہے:

"صاحبِ بندہ! تحریر میں اساتذہ کا تتبّع کرو، نہ مغل کے لہجے کا۔

لہجے کا تتبّع بھانڈوں کا کام ہے، نہ دبیروں اور شاعروں کا۔
ایسی تقلید کو میرا اسلام"۔

(خطوطِ غالب، مرتبۂ مہیش پرشاد، ص ۱۷۹)

یہی بات اُنھوں نے اپنے رسالے تیغِ تیز میں لکھی ہے، وہاں نونِ غنّہ زیرِ بحث ہے۔ معترض کے اعتراض کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اِسی ۱۸ اور ۱۹ صفحے میں جہاں "کندیدن" کو غلط بتاتے ہیں اور "ماند" و "خواند" کو بروزنِ "چاند" غلط بتاتے ہیں اور "مُند" و "خُند" کو بروزنِ "تُند" و "کُند" صحیح فرماتے ہیں۔۔۔۔ لاحولَ ولا قُوّۃَ اِلّا باللہ! اہلِ ایران الف کو سُلا دیتے ہیں، اور یہ لہجہ ہے، نہ قاعدہ۔ شاعر اور منشی کو تتبّع قواعد کا چاہیے۔ لہجے کی تقلید بہروپیوں اور بھانڈوں کا کام ہے۔"

(قاطعِ برہان و رسائلِ متعلقہ، مرتبۂ قاضی عبدالودود، ص ۲۷۰)۔

اِس واضح بیان کے بعد اگر کوئی صاحب مثلاً غالب کے اِس شعر میں:

ہم وعدہ و ہم منع زبخشش، چہ حساب است
جاں نیست، مکرّر نتواں داد، شراب است

"جاں" اور "نتواں" کو نونِ نقطہ دار کے ساتھ لکھیں اور اُس کی رعایت سے جدید فارسی لہجے کے مطابق پڑھیں (جس میں بہ قولِ غالب الف کو سُلا دیا جاتا ہے) تو اِس طرزِ نگارش اور اندازِ تقریر کو کیا کہا جائے گا؟ کیا یہ لہجے کی وہ تقلید نہیں ہوگی جسے اُنھوں نے بہروپیوں اور بھانڈوں کا کام بتایا ہے!

سیّد انشا نے بھی دریائے لطافت میں مُغل کے لہجے کی تقلید کا مذاق اڑایا ہے اور اِسے "تمغّل" کہا ہے۔ مرزا صدرالدّین صفاہانی اور مولوی عبدالفرقان ہندستانی کی گفتگو جہاں لکھی ہے، وہاں مولوی صاحب کے ایسے متعدد لفظوں کو بہ طورِ مثال لکھا ہے، مثلاً یہ کہ مولوی صاحب نے

"شما" کو "شمو" تمغّل کی وجہ سے کہا یا "ایشاں" کے بجائے "ایشون" "مغلیت کے غلیان" کی وجہ سے ۔

لہجے کی تقلید سے متعلّق محمّد شاہ کے دربار کا ایک واقعہ

ہندستان میں اِس جدید ایرانی تلفّظ کو کبھی پسندیدہ نظر سے نہیں دیکھا گیا۔ انشا کا قول آپ ابھی پڑھ چکے ہیں اور غالب کی راے بھی آپ کے سامنے آچکی ہے۔ مزید وضاحت کے لیے میں اِس سلسلے میں ایک حوالہ اور پیش کرنا چاہوں گا۔ میر تقی میرؔ نے اپنی کتاب ذکرِ میرؔ میں کچھ لطیفے بھی لکھے ہیں۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیبؔ مرحوم نے اُن میں سے کچھ لطیفوں کے اُردو ترجمے ایک مضمون کی صورت میں پیش کیے تھے۔ (یہ مضمون مرحوم کے مجموعۂ مضامین نگارشاتِ ادیب میں شامل ہے) اُن میں سے ایک لطیفہ یہ ہے:

"عراقیوں کے لہجے میں ہر الف کو، جس کے بعد نون آتا ہے، واو سے بدل دیتے ہیں۔ صفدر محمّد خاں عراقی ایک دن محمّد شاہ کے مجُرے کو گیا۔ بادشاہ نے اِس خیال سے کہ اِس قسم کے بعض الفاظ عراقیوں کے لہجے میں قباحت پیدا کرتے ہیں، اُس کو مخاطب کرکے شیخ سعدی کا یہ مصرع پڑھا:

اے مرغِ سحر! عشق ز پروانہ بیاموز

خانِ مذکور فوراً بات کی تہ کو پہنچ گیا اور بُولا: جی ہاں، کون سوختہ را جون شد و آواز نیامد"۔

ڈاکٹر نیرؔ مسعود رضوی نے مجھے بتایا کہ تہران میں اُنھوں نے بعض غیر تہرانی ایرانیوں کی زبان سے یہ مصرع سُنا تھا:

زبانِ مردمِ تہراں زبون است

اور یہ وہی بات ہے جو صفدر محمّد خاں عراقی کے لطیفے میں ہے۔ جس طرح

وہاں "کاں" (جو "کہ آں" کا مخفّف ہے) لہجے کے پھیر میں آکر "کون" بن گیا (جو ایک فحش لفظ ہے) اُسی طرح "زبان" "زبون" بن گیا اور معنی ہی بدل گئے (اور طنز کا حق بھی ادا ہو گیا)۔

یہ بات ہمارے ذہن میں رہنا چاہیے کہ ایرانیوں کے لیے یہ مسئلہ صرف تلفّظ کا ہے، جس کا تعلق لہجے سے ہے؛ یعنی وہ "کاں" کو "کون" تو کہیں گے، مگر اُسے "کون" لکھیں گے نہیں، اور مثلاً "چوں" کا قافیہ بھی نہیں بنائیں گے؛ مگر ہمارے لیے یہ مسئلہ تلفّظ کا بھی ہے اور کتابت کا بھی؛ اِس بنا پر کہ ہم اب آخرِ لفظ میں واقع یائے معروف و مجہول اور نونِ غنّہ کی کتابت میں اختلافِ صورت کے امتیاز کو ملحوظ رکھتے ہیں، اور تلفّظ اِسی طریقِ کتابت کے مطابق کرتے ہیں۔

غالب کی صراحت یائے مجہول اور واوِ مجہول کے متعلق

مرزا غالب نے کئی خطوں میں اور اپنی کتاب پنج آہنگ میں جگہ جگہ یہ صراحت کی ہے کہ فُلاں لفظ میں یائے معروف ہے اور فلاں لفظ میں یائے مجہول۔ اِسی طرح واوِ معروف اور واوِ مجہول کی بھی صراحت ہے۔ مثلاً چودھری عبدالغفور سرور کو ایک خط میں سمجھایا ہے کہ "گفتے" اور "گفتی" میں کیا فرق ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ "گفتی" یہ یائے معروف صیغۂ واحد حاضر ہے۔ اُنھی کو ایک اور خط میں لکھا ہے:

> "اے کریمے کہ از خزانۂ غیب؛ ہرگز یائے معروف نہیں ہے، یائے مجہول ہے۔ یائے معروف یہاں نامقبول ہے۔
> خدائے کہ بالا و پست آفرید؛ ایسا خدا، ایسا کریم؛ اِس تحتانی کو یائے وحدت کہو، یائے توصیف کہو، یائے تعظیم کہو؛ جس طرح

کہو، یاے مجہول آئے گی۔"

ایک اور جگہ لکھا ہے: " شدے بیاے مجہول، بمعنی میشد" (فرہنگِ غالب، ص ۱۵۵)۔ تفتہ کو ایک خط میں لکھا ہے کہ یاے مصدری معروف ہوتی ہے اور مثال میں لفظِ " آشنائی" لکھا ہے۔ پھر لکھا ہے کہ یاے توحید و تنکیر مجہول ہوگی اور مثال میں " آشنائے، یعنی ایک آشنا یا کوئی آشنا"، لکھا ہے۔ لفظ " نوید" کے متعلق لکھا ہے: " بہ نونِ مفتوح و یاے مجہول" (فرہنگِ غالب ص ۲۴۷)۔ لفظِ "کشکول" کے متعلق یوں صراحت کی ہے: " بہ کافِ مفتوح و واوِ مجہول" (ایضاً ص ۲۰۱)۔ غرض کہ غالب کی تحریروں سے ایسی بہت سی صراحتیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

سوال یہ ہے کہ جب مرزا غالب وضاحت کے ساتھ یہ لکھتے ہیں کہ یاے وحدت، یاے تنکیر، یاے تعظیم، یاے توصیف مجہول ہوتی ہے، پھر مزید وضاحت کرتے ہیں کہ " اے کریمے" میں " ہرگز یاے معروف نہیں ہے، یاے مجہول ہے" اور اِس پر اکتفا نہ کرتے ہوئے مزید لکھتے ہیں کہ "یاے معروف یہاں نامقبول ہے"۔ اِتنی وضاحتوں کے ہوتے ہوئے اور اِس قدر تکرار اور اصرار کے باوجود اگر کوئی صاحب غالب کے کلام میں یاے وحدت یا یاے تنکیر (وغیرہ) کو جدید فارسی لہجے کے تتبع میں معروف پڑھیں اور اُسی طرح لکھیں بھی، مثلاً مرزا صاحب کے اِس مطلع کو:

اے زوہم غیر غوغا در جہان انداختہ گفتہ خود حرفے و خود را در گمان انداختہ

یوں لکھیں:

ای زوہم غیر غوغا در جہاں انداختہ گفتہ خود حرفی و خود را در گماں انداختہ

اور پڑھیں بھی جدید ایرانی لہجے میں، یعنی "ای" اور " حرفی" اور اِسی طرح "جہاں" اور " گماں" کے نونِ غنہ کو مرحوم بنا کر اور (بہ قولِ غالب) الف کو سُلا دیں اور نونِ بے نقطہ کو نونِ نقطہ دار میں تبدیل کر دیں، اِسی طرح " انداختہ"

اور "گفتۃ" کو (جن میں تَ پر زبر ہے) "انداختِۃ"، اور "گفتِۃ" (تَ کے زیر کے ساتھ) پڑھیں، تو غالب کی روح کیا کہے گی! کیا یہ منشاے مصنّف کے خلاف نہیں ہوگا؟ اور کیا اصولِ تدوین کے تحت منشاے مصنّف کے خلاف اُس کے کلام کو پیش کرنا تحریف کے مُرادف نہیں ہوگا؟ مرزا صاحب نے اِس سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے، اُس سے اُن کا نقطۂ نظر اچھی طرح اور پورے طور پر سامنے آجاتا ہے اور یہ نقطۂ نظر وہی ہے جسے یہاں کے سارے لُغت نویس اور قواعد نگار متفقہ طور پر مانتے آئے ہیں۔ اِس صورت میں آج اگر مرزا صاحب کے فارسی کلامِ نظم و نثر کو مرتّب کیا جائے تو لازم ہوگا کہ کلامِ غالب کو، یہاں کے مسلّمہ رواج اور خود غالب کے واضح کردہ قاعدوں کے مطابق اور طریقِ نگارش کے مطابق مرتّب کیا جائے اور یہ بھی کہ اُسے پڑھا بھی جائے اُسی طرح۔ اگر لکھنے میں یا پڑھنے میں تلفظ اور املا سے متعلّق اِن اُمور کو ملحوظ نہیں رکھا جائے گا تو اُس کو قابلِ قبول نہیں قرار دیا جا سکتا۔

مرزا صاحب نے قاطعِ برہان میں لکھا ہے:

"مدہوش لُغتِ عربی الاصل است، مفعولِ دہشت۔ و ہیچ صیغۂ مفعول در عربی بہ واوِ مجہول نیست، پارسیاں تصرّف کردہ بہ واوِ مجہول، مرادفِ مست و مخمور میآرند" (ایضاً ص ۲۱)۔

اب اگر کوئی شخص غالب کے کلام میں اِس لفظ کو مع واوِ معروف (مدہُوش) پڑھے، تو غالب کی جو تحریر اِس لفظ کے متعلّق اوپر نقل کی گئی ہے، کیا وہ بے معنی نہیں ہو جائے گی؟

لفظِ شِکوہ (بہ کسرِ شین) کے متعلّق مرزا صاحب نے لکھا ہے:

"شکوہ بہ ضمِّ شین زنہار نیست، ہماں بہ کسرۂ شین و ضمۂ کاف و واوِ مجہول اسمِ جامد است" (ایضاً ص ۹۶)۔

اِسے مع واوِ مجہول پڑھنے کے بجائے مع واوِ معروف "شکوہ" کہنا کیسے جائز ہوگا؟ کوئی صاحب جدید ایرانی لہجے کی تقلید میں اِسے مع واوِ معروف زبان سے ادا کریں، تو کورانہ تقلید کا حق تو ادا ہو جائے گا، مگر غالب کی تحریر کو وہ صاحب بے معنی بنا دینے کے بھی ذمّے دار ہوں گے اور غالب کی چُست کی ہوئی وہ پھبتی اُن پر بھی صادق آئے گی۔

تدوینِ کلامِ غالب کے سلسلے میں بے ضابطگی کی دو مثالیں

اوپر جو تفصیلات لکھی گئی ہیں، اُن کی ضرورت خاص کر یوں محسوس کی گئی کہ ہمارے یہاں اِس سلسلے میں اچھا خاصا خلفشار پایا جاتا ہے۔ اِس موضوع کے متعلّقات پوری طرح پیشِ نظر نہ ہونے سے تدوین کے اصولوں کی بھی خلاف ورزی ہوتی رہتی ہے اور اقتباسات بھی صحیح طور پر نقل نہیں ہو پاتے؛ یعنی متن اُس طرح سامنے آتا ہے جو منشاے مصنّف سے مطابقت نہیں رکھتا۔ میں ایک مثال سے اِس کی مزید وضاحت کرنا چاہتا ہوں۔

غالب صدی کے موقعے پر غالب کا کُلیّاتِ فارسی مکتبۂ میری لائبریری، لاہور سے شائع ہوا تھا، اِس کے مرتّب تھے ڈاکٹر وزیر الحسن عابدی؛ اُس میں ایک غزل کے یہ شعر اِس طرح چھپے ہیں:

نمی بینیم در عالم نشاطے کا سمان مارا چو نور از چشمِ نا بینا، زِسا غر رفت صہبا را
مکن ناز و ادا چندین، دلی بستان وجانی ہم دماغِ نازکِ من بر نمی تابد تقاضا را

اِن دو شعروں میں سب سے پہلی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ ایک جگہ "نشاطے" (بہ یاے مجہول) ہے اور دو مقامات پر "دلی" اور "جانی" (بہ یاے معروف) ہیں، اور یہ دورنگی کسی طرح ٹھیک نہیں۔ فرمودۂ غالب (نیز مسلّمہ قاعدے کے مطابق) تینوں لفظوں کو مع یاے مجہول (نشاطے، دلے

جانے) ہونا چاہیے تھا۔

دوسری بات یہ کہ "آسمان" اور "چندین" اِن دونوں لفظوں کو مع نونِ نقطہ دار لکھا گیا ہے (جن لفظوں کے آخر میں نونِ غنّہ آنا چاہیے، اِس نسخے میں وہ ہر جگہ مع نونِ نقطہ دار ملتے ہیں) اور یہ بھی درست نہیں ۔ اِس سلسلے میں غالب کا قول نقل کیا جا چکا ہے۔ "کاسماں" اور "چندیں" لکھا جانا چاہیے تھا۔

مرتبِ مذکور ہی کا ترتیب دیا ہوا غالب کا کُلیاتِ فارسی پنجاب یونی ورسٹی (لاہور) کی طرف سے اُسی زمانے میں شائع ہوا تھا، اُس نسخے میں یہی دونوں شعر اِس طرح ملتے ہیں :

نمی بینیم در عالم نشاطی کا سمان مارا — چو نور از چشمِ نابینا زسا غر رفت صہبارا
مکن ناز و ادا چندین دلی بستان و جانی ہم — دماغِ نازکِ من برنمی تابد تقاضا را

یہاں اُس پہلے نسخے کے اندراج سے بالکل مختلف صورت سامنے آتی ہے۔ وہاں "نشاطے" ہے، مگر اِس نسخے میں "نشاطی" ہے اور اِس اشاعت میں "دلے" اور "جانے" ہے اور اُس میں "دلی" اور "جانی" ہے۔ البتّہ نون دونوں نسخوں کے دونوں لفظوں میں نقطہ دار ہے۔

اِن دونوں نسخوں میں چوتھے مصرعے میں "برنمی تابد" ہے، حالاں کہ اِسے (اگر منفصل لکھا جائے تو) "برنمے تابد" (مع یاے مجہول) لکھا جانا چاہیے تھا۔ "برنمی تابد" صریحاً فرمودۂ غالب کے خلاف ہے۔ غالب نے لکھا ہے :

"ہرگاہ خواہند کہ ماضیِ اِستمراری سازند، میم و تحتانیِ مجہول تنہا ماقبلِ صیغۂ ماضی آرند، چنانکہ رفت ماضی، و مے رفت ماضیِ استمراری۔ ہم چنیں تحتانیِ مجہول تنہا در آخرِ صیغۂ ماضی معنیِ تمنا و شرط دہد۔ ۔ ۔ ۔ دیگر ایں میم و تحتانیِ مجہول در اوّلِ صیغۂ مضارع افادۂ معنیِ دوام در استقبال مے کند" (فرہنگِ غالب، ص ۲۳۵)۔

اِس واضح قول کی روشنی میں مذکورۂ بالا جملہ افعال میں کلامِ غالب میں "مے" لکھا جائے گا، جیسے : مے رفت، مے کرد، رفتے، کردے، مے رود، مے گوید (وغیرہ)۔ (اگر دونوں لفظوں کو الگ الگ لکھا جائے، جیسے : "مے تابد"۔ اگر ملا کر لکھا جائے، جیسے : "میتابد" تو تلفظ میں یائے مجہول کو برقرار رکھا جائے گا، یعنی پڑھنے میں "مے تابد" ہی آئے گا)۔

ایک بار پھر اِس کی وضاحت کردی جائے کہ غالب کی تخصیص نہیں، غزنوی دور سے اب تک جس قدر فارسی ادب یہاں وجود میں آیا ہے وہ نظم ہو یا نثر، لازم ہے کہ اُس کو اُسی طرح ضبطِ تحریر میں لایا جائے جس طرح وہ لکھا گیا تھا، یعنی یائے معروف و مجہول، واوِ معروف و مجہول اور نونِ غنّہ کی آوازوں کے امتیاز کو پوری طرح ملحوظ رکھا جائے اور اُسے پڑھا بھی جائے اِسی مطابقت کے ساتھ۔ یہ سارے قاعدے اُن کتابوں میں محفوظ ہیں جو لُغت، قواعدِ زبان اور علمِ قافیہ کے موضوع پر یہاں لکھی گئی ہیں۔

جو لوگ آج اِس پر اصرار کرتے ہیں کہ خسرو سے لے کر اقبال تک کے کلام کو جدید ایرانی لہجے میں پڑھا جائے اور اُسی کے مطابق لکھا جائے، وہ لوگ غالباً زبان کی تاریخ سے کم آشنا ہیں اور اِس سلسلے میں اب تک ایران اور ہندستان میں جو کچھ لکھا گیا ہے، اُس کو بھی یا تو اُنھوں نے پڑھا ہی نہیں، یا توجہ کے ساتھ نہیں پڑھا۔ یہ بات ہمارے ذہن میں رہنا چاہیے کہ ہندستان میں فارسی تہران کے راستے سے نہیں آئی تھی، ماوراءالنہر اور خراسان کے راستے سے آئی تھی اور اِن دونوں علاقوں کا لہجہ معروف و مجہول آوازوں کے لحاظ سے وہی تھا جو ہندستان کا تھا۔ خاص کر خراسان میں (جو زبان و ادب کا اوّلین مرکز تھا) مجہول آوازیں موجود تھیں۔ جب فارسی زبان ہندستان میں آئی تو اِن آوازوں کو ساتھ لے کر آئی اور حسنِ اتفاق

سے یہ آوازیں یہاں پہلے ہی سے موجود تھیں اور یوں اِس حد تک لہجے کی یکسانی نے اِن آوازوں کو فارسی زبان کا جزُ بنائے رکھّا۔

ایران میں سیاسی حالات نے (خاص کر حملۂ مغول نے) پہلے خراسان سے مرکزیت چھینی اور اُسے پہلے شیراز کے اور پھر اصفہان کے حوالے کیا اور آخر میں یہ شرف تہران کے حصّے میں آیا۔ سیاسی مرکزیت کے خاتمے نے ادبی مرکزیت کا شرف بھی خراساں سے چھین لیا تھا، یوں خراسانی لہجہ اپنے آپ کو برقرار نہیں رکھ سکا اور دیگر مختلف حالات کے اثر سے بھی رفتہ رفتہ مجہول اور غنّہ آوازیں تحلیل ہونے لگیں، لیکن کم از کم عہدِ سعدی تک شیرازی لہجے میں مجہول آوازیں موجود تھیں (سبک شناسی) یہاں تک کہ تہران کی سیاسی مرکزیت نے اُسے ادبی مرکزیت بھی عطا کر دی اور یوں تہرانی لہجہ معیار اور مثال کے طور پر چھانے لگا اور چھا گیا۔ مگر ہندستان میں ایسی کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوئی جو ایران کی طرح لہجے پر اثر انداز ہوتی۔ یہاں وہی لہجہ برقرار ہے جو غزنوی اور خلجی دور میں تھا۔

ایران میں چھاپی گئی ہندستانی کتابیں

اب مَیں اِس بحث کے ایک اور پہلو کی طرف توجہ منعطف کرانا چاہتا ہوں۔ ہندستانی تہذیب اور فارسی زبان و ادب سے متعلّق ہندستانی مصنّفین کی بہت سی کتابیں ایران میں شائع کی گئی ہیں۔ جو کتابیں وہاں چھپی ہیں، اُن میں مکمّل طور پر جدید ایرانی تلفّظ، املا اور لہجے کی مطابقت اختیار کی گئی ہے اور اِس طرح بہت ہی عجیب صورتِ حال پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی اُس کتاب میں جو تصریحات ہیں، کتاب کی نئی ترتیب و تصحیح میں اُن کو قطعی طور پر نظر انداز کر دیا گیا ہے اور اِس طرح جو متن سامنے آتا ہے، وہ صریحًا مرادِ مصنّف اور منشاے مصنّف کے خلاف

ہوتا ہے۔ میں اِس سلسلے میں صرف ایک کتاب کے محض دو اندراجات کو بہ طورِ مثال پیش کروں گا، اِنھی سے صورتِ حال کا بہ خوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔
ایران کے مشہور اشاعتی ادارے بنیادِ فرہنگ نے ایک قابلِ قدر کتاب تحفتہ الہند بھی شائع کی ہے۔ یہ کتاب ہندستان میں عہدِ اورنگ زیب عالم گیر میں لکھی گئی تھی۔ مصنف نے ہندی عروض (پنگل) ہندستانی سنگیت، سنگار رس، النکار جیسے اہم، کارآمد اور دل چسپ موضوعات پر مفصل بحث کی ہے۔ اِس کتاب کی حیثیت دراصل کتابِ حوالہ کی ہے۔ ہندی کے خاص حرف ٹ، ڈ، ڑ فارسی زبان میں موجود نہیں، ہائے مخلوط (ھ) بھی فارسی میں نہیں، جب کہ اِس کتاب میں ایسے بے شمار لفظ آئے ہیں جن میں یہ حرف موجود ہیں۔ اُن لفظوں کو اگر مصنف کی صراحت کے مطابق نہ لکھا جائے تو اُن کی شکل ہی بدل جائے گی، بل کہ بگڑ جائے گی۔ مثلاً اِس کتاب میں ص ۹ پر یہ عبارت ملتی ہے:

"وت کہ در لفظِ توپ بمعنیِ کماہ واقع شدہ، آنرا بتای فوقانیِ مثقلہ ثبت نمودم۔ و حرفِ تہ کہ در لفظِ تھگ بمعنیِ عیّار واقع شدہ، آنرا بتای فوقانیِ المثقل مرقوم ساختم۔"

میں نے عبارت اُسی طرح نقل کی ہے جس طرح چھپی ہوئی ہے۔ پہلے جملے میں مصنف نے تو یہ لکھا ہے کہ ٹ جو لفظِ ٹوپ میں آئی ہے، اِس کو میں نے "تاے فوقانیِ مثقلہ" یعنی ٹ کے ساتھ لکھا ہے؛ مگر مرتب نے یہ لکھ کر کہ "ت کہ درلفظِ توپ واقع شدہ" بات ہی کو بدل دیا ہے۔ مصنف کی عبارت بدل گئی ہے۔ مصنف نے "ٹوپ" لکھا ہے "توپ" نہیں، اور اُس نے ٹ کا ذکر کیا ہے ت کا نہیں۔ "ٹوپ" اور "توپ" بالکل مختلف لفظ ہیں، لیکن اِس عبارت میں وہ ایک بن گئے ہیں۔ اِسی طرح مرادِ مصنف "ٹھگ" سے ہے "تھگ" نہیں۔ "تھگ" تو بے معنی لفظ ہے۔

یا مثلاً یہ عبارت :

"وحرف دال کہ در لفظ در بمعنی خوف وترس واقع شدہ آنرا دال اثقل ثبت کردم و حرف دہ کہ در لفظ دھول بمعنی دہل واقع شدہ آنرا دال اثقل ضبط نمودم"۔

"در" اور "دھول" دونوں شکلیں مرادِ مصنّف کے خلاف معرضِ ظہور میں آئی ہیں۔ مصنّف کی مراد "ڈر" اور "ڈھول" سے ہے۔ "دھول" کے معنی "ڈھول" اور "در" کے معنی "ڈر" ہو ہی نہیں سکتے۔ "ڈر" کو "در" اور "ڈھول" کو "دھول" لکھا جائے گا تو یہ عمل لفظ کی صورت کو بدل دینے کے مرادف ہوگا اور اصولِ تدوین کی کھُلی ہوئی خلاف ورزی ہوگی۔

اصولاً ایسے جملہ مقامات پر لفظ کو اصل زبان کے مطابق لکھا جانا چاہیے۔ ایسی کتابیں ہندستان، پاکستان، ایران، افغانستان؛ سبھی ملکوں کے پڑھنے والوں کے لیے ہوتی ہیں۔ ایرانی اُن کو اپنے لہجے کے مطابق پڑھے گا اور ہند و پاک کے لوگ اپنے لہجے کے مطابق پڑھیں گے۔ محض ایرانی لہجے کی بنا پر ہندستانی لفظوں کی صورت کیوں بگاڑی جائے۔ لہجہ اور املا دو مختلف چیزیں ہیں۔ لفظ کا املا صحیح طور پر لکھا جانا چاہیے اور اسے پڑھنے والے کے لیے چھوڑ دینا چاہیے کہ وہ اپنے لہجے کے مطابق اُسے کس طرح پڑھتا ہے۔ ناشر کو اِس کا حق نہیں پہنچتا اور نہ مرتّب کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ مصنّف کے نقوش کو بدل دے اور بگاڑ دے۔ یہ ویسی ہی بات ہے کہ شمالی ہند والے کو یہ حق حاصل نہیں کہ وہ دکنی زبان کے لفظوں کا املا محض اِس بنا پر بدل دے کہ شمالی ہند والے اُن لفظوں کو مختلف طور پر ادا کرتے ہیں۔

اِس سلسلے میں ہمیں مستشرقین کے طریقِ کار کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔ مثال کے طور پر آپ پلیٹس کی اُردو ہندی ڈکشنری کو دیکھیے، ہر حرف کا تعیّن

ملے گا۔ جو پڑھنے والا اُس خاص آواز کو ادا نہیں کر سکتا، وہ نہ کرے، ذرا بھی مضائقہ نہیں، مگر لفظ کی صورت کیوں بدلے۔

مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم جدید ایرانی تلفظ سے بے جا طور پر مرعوب ہو کر رہ گئے ہیں، مثلاً ایک سیدھا سا لفظ "شُکلا" ہے، جو بعض ہندستانی ناموں کے ساتھ کلمۂ نسبت کے طور پر آتا ہے (جیسے رام چندر شکلا) اِسے "شوکلا" لکھنا محض ستم ظریفی ہے۔ اگر ایران والے شُبہہ، شُنبہ، شدہ، شفقت، شجرہ جیسے لفظوں کو بہ خوبی ادا کر سکتے ہیں اور ادا کرتے ہیں اور لکھتے بھی اسی طرح ہیں، تو پھر اِس سادہ سے لفظ "شُکلا" نے کیا گناہ کیا ہے!!

فارسی کا ہندستانی لہجہ کلاسکی لہجہ ہے

اِس بحث میں ایک اور اہم بات ایسی ہے جسے ضرور پیشِ نظر رہنا چاہیے۔ ہندستان میں فارسی زبان کو غیر ملکی زبان کے طور پر نہیں، بل کہ اپنی تہذیبی اور علمی زبان کے طور پر پڑھا جاتا تھا۔ کوئی بھی زبان بولی جاتی ہو، مگر علمی اور تہذیبی حیثیت فارسی زبان کو حاصل تھی۔ جس زمانے میں بہ قولِ بہآر ایران میں درباری زبان کے طور پر ترکی زبان کو افضلیت حاصل ہوگئی تھی، اُس زمانے میں بھی ہندستان میں درباری اور سرکاری زبان فارسی تھی۔ اِسی طرح لُغت اور قواعد کی کتابیں یہاں اُس زمانے میں بھی لکھی جارہی تھیں، جب ایران میں یہ دونوں موضوع کم رواجی اور بے التفاتی کے مارے ہوئے تھے۔ ایران کے اہلِ نظر نے اِس صورتِ حال کا کھُلے لفظوں میں اعتراف کیا ہے۔ بہآر نے "صفوی دور" میں فارسی زبان کے تنزّل کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"یک حقیقت را باید اعتراف کرد کہ پایۂ معلومات ہم درین

زمان تنزل یافته بود۔ زبانِ فارسی به سببِ طولِ زمان و عدم تتبّع و از یاد رفتنِ لغاتِ دری محتاج به تحصیل بود، ولی تحصیل نمی شد، و کتاب ہم کم بود..... امّا اہالیِ ہندوستان بہتر بودند، چه پایۂ زبانِ آن قوم از اصل خراسان است، معذالک از قدیم در تحصیلِ قواعدِ حروف و اصوات..... سعی داشتند و فارسی را بدرس میخواندند" (سبک شناسی، سوم، ص ۲۸۹)۔

مصنّف نے اسی سلسلے میں یہ بھی لکھا ہے۔

" در دہلی دربارِ بزرگتری تشکیل شد، که باید آنرا دربارِ ثانی ایران نامید بلکه دربار اصلیِ ایران۔ چه رواجِ زبانِ فارسی و ادبیات و علوم در دربارِ دہلی زیاده از دربارِ اصفہان بوده است۔ و شکّے نیست که در دربارِ اصفہان پادشاه و خاصان درگاه بزبانِ ترکی صحبت میفرموده اند، ولی در دربارِ دہلی شاه و درباروحرم سرائیاں ہمه بفارسی گفتگو میکرده اند، و در آن عہد زبانِ فارسی در ہند زبانِ مترقی و دلیلِ شرافت و فضل و عزت محسوب میشد، و در دربارِ اصفہان ہرگز زبانِ فارسی ایں اہمیت را پیدا نکرد"
(سبک شناسی، جلدِ سوم، ص ۲۵۸)۔

امیر خسرو کی رائے

اس بحث میں امیر خسرو کی ایک عبارت بھی پیش کرنا چاہتا ہوں۔ امیر نے اپنے دیوان غرۃ الکمال کے دیباچے میں زبانِ ماوراء النہر کو زبانِ خراساں پر ترجیح دی ہے، مگر اصل بات یہ لکھی ہے کہ ہندستانی فارسی دراصل " فارسیِ دری" ہے، یعنی اصل فارسی ہے اور اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ " ادائے زبان بانقشِ کتابت" مطابق ہے، لکھتے ہیں:

" و اگر زبانِ پارسیست که از پارسیاں رسیده است،

جز بعبارتِ ماوراءالنہر، کہ موافق است با پارسیِ ہندوستان دیگر ہیچ عبارتے را درستیِ لفظ نیست، زیراکہ خراسانی "چہ" را "چی" میگویند و بعضے "کجا" را "کجو" میگویند و در کتاب "چہ" نویسند نہ "چی" و "کجا" نویسند نہ "کجو"۔ و لفظِ درست آنست کہ در کتابت آید ۔۔۔۔ امّا گفتارِ پارسی در ہندوستان از لبِ آبِ سند تا محیطِ دہانۂ دریا یک زبان است ۔۔۔ ایں پارسی پارسیِ دربست ۔۔۔ پارسی دریں چہار ہزار واند فرسنگ یکیست و پارسیست کہ ادای زبان با نقشِ کتابت موافق و مطابق است"۔

خسرو کی اِس عبارت کے سلسلے میں یہ بات ہمارے پیشِ نظر ضرور رہنا چاہیے کہ وہ خود تُرک تھے اور یہ بھی کہ خلجی، غوری، تغلق؛ ہندستان کے یہ سبھی حکمراں خاندان تورانی یا ترک تھے۔ ہندستان میں وسطی ایران کا اثر ہمایوں کی واپسیِ ایران کے زمانے سے شروع ہوتا ہے اُس وقت وہاں وسطی ایران یعنی شیراز و اصفہان کو اہمیت حاصل تھی، مگر شیرازی لہجہ دورِ اوّل میں معیاری نہیں سمجھا جاتا تھا (سبک شناسی)۔ ہندستان میں بہرطور فارسی مشرقی ایران سے آئی تھی اور اپنے لہجے کو ساتھ لے کر آئی تھی، یہ لہجہ ہندستانی لہجے سے مطابقت رکھتا تھا، یوں یہاں شروع سے آج تک خراسانی لہجے کو اصل حیثیت حاصل رہی ہے۔

مولانا عرشی (مرحوم) نے اپنے محوّلۂ بالا مقالے میں بالکل صحیح لکھا ہے کہ:

"اہلِ ہند کا لہجۂ فارسی کلاسکی ہے اور ایران، افغانستان، ماوراءُالنہر، کُردستان اور ترکی سب کا مسلّمہ ہے، نیز یہ ساتویں صدی سے آج تک فنّی حیثیت رکھتا ہے؛ اس لیے قواعدِ فارسی کی ساری کتابوں میں، خواہ وہ ایران میں لکھی گئی ہوں

یا کہیں اور، اِسی لہجے کو معیاری قرار دیا گیا ہے۔۔یہی وجہ ہے کہ ایرانؔ کے تازہ مولّف اِس کے خلاف لکھتے ہیں، تو یہ ضرور بتا دیتے ہیں کہ اب یوں بولتے ہیں، یا فلاں جگہ کا یہ لہجہ ہے جو ہم لکھ رہے ہیں۔ ہندیوں نے اب تک اِس کے خلاف نہیں لکھا ہے، لہٰذا امیر خسروؔ یا کسی دوسرے ہندستانی شاعر کے یہاں ایرانی لہجے کی تلاش غلط ہے۔"

کلاسکی ایرانی شاعروں کے کلام کی تدوین

ہندستانی شاعروں کی طرح ایرانؔ کے کلاسکی شاعروں کا لہجہ بھی یہی تھا؛ اِس بنا پر یہ بھی ضروری ہے کہ فردوسیؔ، سعدیؔ، رومیؔ، حافظ اور سنائیؔ و عطّارؔ جیسے کلاسکی فارسی شعرا کے کلام کو بھی پُرانے لہجے، یا یوں کہیے کہ کلاسکی لہجے کے مطابق ہمیں پڑھنا چاہیے اور لکھنا بھی اُسی کے مطابق چاہیے، اِس کے خلاف نہ کیا جائے۔ مثلاً سعدیؔ کے کلام میں اگر یائے مجہول کو یائے معروف سے بدل دیا جائے گا (پڑھنے میں یا لکھنے میں) تو تدوین کے نقطۂ نظر سے اِسے تحریف قرار دیا جائے گا، اور لہجہ بگڑے گا سو الگ۔ کلاسکی فارسی اشعار جدید ایرانی لہجے میں سُن کر بے ساختہ آتشؔ کا یہ مصرع یاد آجاتا ہے:

زباں بگڑی تو بگڑی تھی، خبر لیجے دہن بگڑا

مولانا عرشیؔ کے الفاظ میں اِس بات کو دُہرایا جاتا ہے کہ "اہلِ ہند کا لہجہ کلاسکی اور باقاعدہ ہے اور ایرانیوں کا تلفّظ نیا، جو کسی خاص علاقے سے نکل کر، سیاسی یا ادبی اثرات کے تحت عمومی حثییت اختیار کر گیا ہے؛ اِس لیے اہلِ علم کے لیے ضروری ہے کہ کلاسکی شعرائے فارسی کے کلام کو قدیم لہجے کی روشنی میں دیکھیں اور اُن کے قوافی وغیرہ کو جدید لہجے کے مطابق پڑھنے سے احتراز کریں" (ایضاً)۔

یہ سب مسائل ہماری خصوصی توجہ کے متقاضی ہیں، خاص کر تدوین کے نقطۂ نظر سے۔ جو لوگ پرانے متنوں کی ترتیب و تصحیح کی ذمّے داری قبول کرتے ہیں، اُن کے لیے لازم ہے کہ وہ اِن سب مسائل سے کما حقّہ واقفیّت رکھتے ہوں اور اِن کے متعلّقات سے ناآشنا نہ ہوں۔ یہ بھی واضح کر دوں کہ یہ جو کچھ لکھا گیا ہے، اِس کا تعلّق تدوین کے مسائل سے ہے اور یہی لوگ اِس تحریر کے اصل مخاطب ہیں۔ اِس تحریر کو اِسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ ایران جانے کے لیے جو لوگ سرٹی فکٹ کورس کے طور پر جدید فارسی پڑھتے ہیں، یا دوسرے طلبہ جو جدید ایرانی زبان و ادب پڑھتے ہیں، وہ اِس تحریر کے مخاطب نہیں، وہ بالکل مختلف مسئلہ ہے

ترقیِ اُردو بورڈ کا لُغت

ترقیِ اُردو بورڈ کراچی نے اُردو کے ایک جامع لُغت کا منصوبہ بنایا تھا، یہ ۱۹۵۸ء کی بات ہے۔ کام کا آغاز بڑے پیمانے پر ہوا تھا۔ ترقیِ اُردو بورڈ کے رسالے اردو نامہ میں جو تفصیلات شائع ہوتی رہیں، اُن کو پڑھ کر یہ خیال ہوتا تھا کہ یہ لُغت واقعتاً اعلا پایے کا ہوگا۔ دیباچۂ لُغت کی صراحت کے مطابق: "آکسفورڈ ڈکشنری (کلاں) کے نمونے پر جو ابتدائی خاکہ تیار کیا گیا، اُس کا بنیادی تقاضا یہ تھا کہ ابتدا سے لے کر موجودہ دور تک اُردو ادب کا ایک ایسے نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا جائے کہ ہر لفظ کے ہر معنی، بل کہ اُس کی ضمنی شقوں کی بھی مثالیں شروع سے لے کر آخر تک ہر دور سے مہیّا کی جا سکیں" (جلدِ اوّل، ص الف)۔ اِس لُغت کی پہلی جلد اِس وقت میرے سامنے ہے، جس میں چوبیس ۲۴ صفحے کے ایک ضمیمے کے علاوہ، بڑے سائز کے گیارہ سَو بہتّر ۱۱۷۲ صفحات ہیں اور یہ جلد صرف الفِ مقصورہ کے الفاظ پر مشتمل ہے؛ اِس سے مجوّزہ لُغت کے پھیلاو کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

جیسا کہ لکھا گیا ہے، شروع میں جو تفصیلات سامنے آئی تھیں اور خاکہ جس طرح پیش کیا گیا تھا؛ اُن امور کی بنا پر یہ خیال پیدا ہوا تھا کہ یہ لُغت ضروری تفصیلات کے لحاظ سے وسیع الذیل ہوگا اور اعتبار و استناد کے لحاظ سے اعلا

درجے کا ہوگا۔ اب یہ پہلی جلد جو سامنے آئی تو معلوم ہوا کہ خود غلط بود انچہ ما پنداشتیم۔ لُغت کی حد تک غلط اندیشی اور غلط نویسی کی شاید ہی کوئی ایسی مثال ہو جو اِس کتاب کے صفحات میں محفوظ نہ ہو اور طرح طرح کی غلطیوں کی اِس قدر بہتات ہے کہ بہ آسانی اِس کو پُشتارۂ اغلاط کہا جا سکتا ہے۔ شاید ہی کوئی صفحہ ایسا ہوگا جس میں دو چار یا زیادہ غلطیاں نمایاں نہ ہوں۔ بلاشائبۂ تکلّف یہ کہا جا سکتا ہے کہ اِس لُغت کے بہت سے اندراجات کسی نہ کسی اعتبار سے گم راہ کُن ہیں۔

سب سے زیادہ پریشان کُن باتیں یہ ہیں کہ (۱) جو اسناد فراہم کی گئی ہیں، اُن پر اعتماد نہیں کیا جا سکتا۔ (۲) یہ التزام نہیں کیا گیا کہ صرف معتبر مطبوعہ یا خطّی نسخوں سے کارڈ تیّار کیے جائیں۔ (۳) دوسرے لغات سے جو اسناد نقل کی گئی ہیں، اُن کا اصل تصانیف سے مقابلہ نہیں کیا گیا، جو نہایت ضروری بات تھی۔ (۴) بعض معروف کلاسکی کتابوں کے بھی سب الفاظ شاملِ لغت نہیں ہو سکے ہیں۔ (۵) امیر اللّغات، فرہنگِ آصفیہ، سرمایۂ زبانِ اردو، نفائس اللّغات اور نور اللّغات کے اندراجات سے اگر اِس لُغت کے اندراجات کا مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اُن لُغات میں جو نہایت کار آمد معلومات درج ہیں اور جن کی اہمیّت اور ضرورت سے کسی طرح انکار نہیں کیا جا سکتا؛ اُن کا اِس لُغت میں نام و نشان نہیں پایا جاتا۔ (۶) سب سے بڑھ کر یہ کہ بہ لحاظِ لُغت الفاظ کی غیر حقیقی صورتوں کو حقیقی فرض کر کے شاملِ لُغت کیا گیا ہے اور اِس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ بڑی تعداد میں الفاظ کی ایسی صورتیں، حقیقی الفاظ کے طور پر شاملِ لُغت ہیں، جن کا بہ جائے خود مستقل وجود نہیں۔ بہ لحاظِ لُغت مغالطے میں مبتلا ہوتے اور دوسروں کو مبتلا کرتے کی یہ بدترین مثال ہے۔ (۷) صحتِ املا کا التزام ملحوظ نہیں رکھا گیا۔

لُغت کو اعتبار اور استناد کا اہم ترین وسیلہ سمجھا جاتا ہے، مگر یہ لُغت

اِس کے برعکس صورتِ حال کی نمایندگی کرتا ہے۔ اِس لغت سے استفادہ کرنے والا اگر خود واقف کار نہیں، تو وہ اکثر مقامات پر مبتلاے غلط فہمی ہوگا۔ پوری جلد کا بالاستیعاب مطالعہ کرنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ اِس کام کو انتہائی بے پروائی اور غیر ذمے داری کے ساتھ انجام دیا گیا ہے۔ یہ بھی خیال ہوتا ہے کہ نگرانی اور نظرِ ثانی کا کام جن لوگوں کے ذمّے تھا، وہ شاید اِس کے اہل نہیں تھے۔ لغت کے "مدیرِ اوّل" نے اپنے ابتدایئے میں ایک جگہ لکھا ہے:

> "میں ایک لغت نگار کی حیثیت سے کہہ سکتا ہوں کہ اِس لغت کی تدوین کے کام میں بعض اوقات مجھ پر ایک عجیب لطف انگیز سرشاری طاری ہو جاتی تھی، اور یہ سرشاری مجھے معانی و مطالب کی ایک ایسی دنیا میں پہنچا دیتی تھی، جس کی تصویر کشی نثر میں نہیں، ایسی نظم ہی کے ذریعے ممکن ہے جو آمد ہی آمد ہو اور جس میں آورد کا شائبہ تک نہ ہو" (صخ)۔

آپ نے ایک لغت کے "مدیرِ اوّل" کی انشائیہ نگاری دیکھی! ظاہر ہے کہ جب "لطف انگیز سرشاری" کے عالم میں معانی و مفاہیم لکھے جائیں گے تو حقیقی غیر حقیقی کا فرق مٹ جاتے گا۔ یہ تو احوال تھا مدیرِ اوّل کا؛ جن لوگوں نے بنیادی کام کیا ہے، یعنی اِس لغت کے لیے الفاظ کے کارڈ بنائے ہیں؛ یہ لوگ کس پایے کے تھے، اِس کا بیان خود مدیرِ اوّل کی زبانی سنیے:

> "لفظوں کے استعمال کی مثالوں کے جو تیرہ چودہ لاکھ کارڈ مرتب کرائے گئے تھے، وہ علی العموم ایسی سطح کے لوگوں نے لکھے تھے جنھوں نے املا کی بے شمار غلطیاں کی تھیں اور اقتباسات کی عبارتیں جوں کی توں نقل کرنے کے بجاے؛ جس طرح اُن کا جی چاہا، نقل کر دی تھیں۔

ظاہر ہے کہ از سرِ نو پریس کاپی تیار کی جانے کی قلیل مدت میں
مثالوں کے ہزارہا کارڈوں کا اصل کتابوں سے مقابلہ ممکن نہ تھا۔
بایں ہمہ، اِسی کم سے کم مدت میں زیادہ سے زیادہ مثالیں اُن کے
مآخذ سے مقابلہ کر کے درجِ لغت کی گئیں، جس کے بعد یہ تو اطمینان
ہوگیا ہے کہ کوئی مثال غلط درج نہیں ہوئی۔ یہ اور بات ہے کہ کسی
مقام پر الفاظ اِدھر سے اُدھر ہو گئے ہوں" (صاب)۔

مدیرِ اوّل نے بہت انکسار سے کام لیا ہے جو یہ لکھا ہے کہ "زیادہ سے زیادہ مثالیں اُن کے مآخذ سے مقابلہ کر کے درج لغت کی گئیں"۔ حقیقت یہ ہے کہ اُن کم سواد کارڈ تیار کرنے والوں کی ساری غلط نگاریاں اور جہالتیں جوں کی توں اِس لغت میں محفوظ ہو گئی ہیں اور استفادہ کرنے والوں کو ہمیشہ کے لیے گمراہ کرنے کا موثر وسیلہ بن گئی ہیں۔ کچھ دیر کے لیے مدیرِ اوّل کے بیان کو اُسی طرح صحیح مان لیا جائے جس طرح وہ درجِ کتاب ہوا ہے؛ تب بھی اُن سے یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ "زیادہ سے زیادہ" مثالوں کا مقابلہ کرنے سے یہ دعوا کیسے صحیح ہو سکتا ہے کہ اب سبھی مثالیں صحیح طور پر درج ہوئی ہیں؟ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بنیادی الفاظ کے کارڈ بنانے والوں کا اُسی طرح انتخاب کیا گیا جس طرح مردم شماری کے موقعے پر کارکنوں کو بھرتی کیا جاتا ہے۔ کس قدر اہم اور بنیادی کام کے لیے کیسے نا اہلوں کو منتخب کیا گیا! حیرت ہے اور بہت حیرت ہے!! مزید حیرت اِس پر ہے کہ اصل مآخذ سے کارڈوں کا مقابلہ کرنے کی سوجھی کس وقت، اُس وقت جب پریس کاپی تیار ہو رہی تھی۔ علمی کاموں کو خالص غیر علمی انداز سے انجام دینے کا اگر کوئی مقابلہ ہو تو اِس طریقِ کار کو اوّلیت کا شرف بہ آسانی حاصل ہو سکتا ہے۔

مدیرِ اوّل نے لفظوں کی صورت نویسی کے سلسلے میں ایک ایسے طریقۂ کار کو متعارف کرایا ہے جس سے اب تک لوگ ناواقف تھے، موصوف نے لکھا ہے:

تفہیم

"جہاں ایک ہی لفظ اردو میں دو طرح لکھنے کا رواج ہے (عام اِس سے کہ دوسرا املا غلط ہو یا صحیح) وہاں اصل لُغت کے سامنے (اعرابِ ملفوظی اور قواعدی حیثیت کے اندراج کے بعد) دوسری شکل درج کی گئی ہے" (ص ف)۔

"عام اِس سے کہ دوسرا املا غلط ہو یا صحیح" ذرا اِس عبارت کو ملاحظہ فرمائیے! اِس طریقۂ کار نے مختلف لفظوں کی بیسیوں قطعی غلط صورتوں کو شاملِ لُغت کر کے، اِس لُغت کو پُشتارۂ اغلاط بنا دیا ہے اور اردو املا کو تباہ کرنے میں مرتّبین کی بہت مدد کی ہے۔ آپ پُرانے مخطوطات کو دیکھیے تو اُن میں ناقلوں کی کم سوادی کے نتیجے میں لفظوں کی عجیب عجیب شکلیں ملیں گی۔ اِسی طرح مطبوعہ کتابوں میں کاتبوں کی غلط نگاری کے نتیجے میں بہت سی عجیب صورتیں نظر آئیں گی۔ اب مرتّبین کے اختیار کردہ طریقۂ کار کے مطابق یہ سب داخلِ لغت ہوں گی (اور ہوئی ہیں)۔ اِس کے بعد اِس لغت کا جو بُرا احوال نہ ہو وہ کم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اِس لُغت میں جگہ جگہ لفظوں کی ایسی صورتوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے کہ آدمی حیران رہ جاتا ہے اور اردو املا کی ساری معیار بندی گلدستۂ طاقِ نسیاں بن کر رہ جاتی ہے۔ اگر اِس لُغت میں مندرج املاے الفاظ کو مان لیا جائے تو پھر اُردو میں صحّتِ املا کا تصوّر ہی ختم ہو جائے گا۔ اِس لُغت سے استفادہ کرنے والے طلبہ کس قدر گم راہی اور غلط فہمی میں مبتلا ہوں گے، اِس کا اندازہ کرنا بھی آسان نہیں۔ بعض مثالوں کے ذیل میں اِس کی نشان دہی کی جائے گی، اور اُس سے اِس غیر علمی طریقۂ کار کی تباہ کاری کا کچھ اندازہ کیا جا سکے گا۔

ایک اور معرکے کا اندراج ملاحظہ فرمائیے، مدیرِ اعلا نے طریقۂ کار کے ذیل میں لکھا ہے:

"خام مواد جمع کرنے میں ایک دقّت یہ بھی پیش آئی کہ بعض تصانیف کے معتبر نسخے دست یاب نہ ہو سکے، اور نتیجے میں متن کی

درستی بھی جا بہ جا کرنی پڑی" (ص الف)۔

مدیرِ اعلا نے یہ نہیں بتایا کہ وہ کون سی اسناد ہیں جن کے " متن کی درستی بھی کرنی پڑی" ہے۔ یہ بھی نہیں بتایا کہ یہ درستی کس نے کی ہے اور کس طرح کی ہے۔ بہ قول اُن کے " تصانیف کے معتبر نسخے دست یاب" ہو نہیں سکے، اِس صورت میں متن کی تصحیح کس بنا پر کی گئی ہے ؟ مدیرِ اعلا کو شاید اندازہ بھی نہیں ہوگا کہ اُن کے اِس طریقۂ کار نے اُن کی درج کردہ اسناد کو کس قدر مشکوک بنا دیا ہے۔ آخر یہ کیسے معلوم ہو کہ جو سند درجِ لغت ہوئی ہے، اُس کے متن میں" درستی" ہوئی ہے یا نہیں اور " درستی" ہوئی ہے تو کس طرح ہوئی ہے اور کیا ہوئی ہے اور کس قدر ہوئی ہے، اور اِس درست شدہ صورت میں اُس کا انتساب اصل مصنّف سے ہو بھی سکتا ہے ؟ مرتّبین نے جہاں جہاں " متن کی درستی" کی ہے، اگر وہ اُن مثالوں کے ذیل میں اِس کی نشان دہی کر دیتے کہ اصلاً یہ صورت تھی، اور تصحیح اِس طرح کی گئی ہے اور اِس بنا پر کی گئی ہے؛ تب مطالعہ کرنے والا کسی نتیجے پر پہنچ سکتا تھا۔ نشان دہی کے بغیر اب ہر سند مشکوک ہو گئی ہے۔ اب گویا مطالعہ کرنے والا پہلے سارے مآخذ کو جمع کرے، اسناد کا مقابلہ کرے، اور پھر یہ طے کرے کہ صورتِ حال کیا ہے اور مرتّبین کی " درستی" قابلِ قبول ہے یا نہیں۔ سارے مآخذ کون جمع کر سکتا ہے! اور یہاں وہ مثل یاد آتی ہے کہ : نہ نو من تیل ہوگا، نہ رادھا ناچے گی۔

اِس لغت میں غلط اندراجات اِس قدر ہیں کہ اُن سب کا احاطہ کیا جائے تو اِس سے بھی ضخیم کتاب تیار ہو جائے گی۔ اِس تبصرے میں محض چند مقامات کا جائزہ لیا جائے گا؛ لیکن تفصیل کا اندازہ اِس اجمال سے بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ تفصیل اور استیعاب کی نہ گنجایش ہے نہ ضرورت۔

الفاظ کے ذیل میں مثالیں کس طرح لکھی گئی ہیں، اِس کے متعلق آغازِ کتاب میں یہ بتایا گیا ہے:

"لفظ کے مفہوم کی ہر شق کے ساتھ اُس کے استعمال کی مثالیں ہر دور کے مصنّفین کی تصانیف سے.... درج کی گئی ہیں ہر مثال کے نیچے کی سطر میں بائیں جانب کتاب، مضمون اور مصنّف کا نام مع حوالۂ صفحہ اور دائیں جانب کتاب کے پہلے اڈیشن یا مسوّدے کی تکمیل کا سن (کذا) درج کیا گیا ہے۔ اگر یہ دریافت نہ ہوا تو مصنّف کا سنِ وفات (کذا) لکھ دیا گیا ہے۔ ایسی صورت میں مصنّف کا نام کتاب سے پہلے درج ہے" (ص الف الف)۔

اِس عبارت میں دو باتیں وضاحت طلب ہیں: پہلی بات تو یہ کہ کس صورت میں پہلے اڈیشن کا سنہ لکھا گیا ہے اور کس صورت میں مسوّدے کی تکمیل کا سنہ لکھا گیا ہے؟ آخر کوئی اصول تو ملحوظ رکھا گیا ہوگا؛ وہ کیا ہے؟ پھر یہ کیسے معلوم ہوگا کہ جو سنہ لکھا گیا ہے؛ وہ مسوّدے کی تکمیل کا سنہ ہے یا پہلے اڈیشن کا؟ دوسری اِس سے اہم بات یہ کہ جو مثال نقل کی گئی ہے؛ کیا وہ اُسی سنہ والے مسوّدے یا اڈیشن سے ماخوذ ہے، جس کا حوالہ دیا گیا ہے؟ یہ بہت اہم مسئلہ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرتّبین نے جان بوجھ کر عدمِ وضاحت سے کام لیا ہے، تاکہ وہ مجبور نہ ہوں اُسی نسخے سے کام لینے پر جس کا سنہ درج کیا گیا ہے۔ جو نسخہ جس کے ہاتھ لگ جائے، وہ اُس سے کام چلالے۔ اِس طریقِ کار نے عجیب عجیب گُل کھلائے ہیں۔ میں ایک مثال سے اِس کی وضاحت کروں گا۔

مدیرِ اعلا نے اپنے مقدّمے میں ص ط پر لکھا ہے:

"فضلی نے وہ مجلس فارسی سے ترجمہ کی (۱۰۴۵ — ۱۶۳۵ع) تو اُس میں فرماتے ہیں"۔

کتاب کا نام بھی غلط ہے اور سنہ بھی غلط ہے۔ پہلے نام کو لیجیے۔ کربل کتھا (شائع کردۂ ادارۂ تحقیقاتِ اُردو، پٹنہ) کے مرتبین نے اپنے مقدمے میں دیباچۂ کتاب سے فضلی کی ایک عبارت نقل کر کے لکھا ہے (اور صحیح لکھا ہے) کہ:

"فضلی کے اِس بیان سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں: اوّل یہ کہ کتاب کا صحیح نام "کربل کتھا" ہے، نہ کہ "دہ مجلس"۔ کریم الدین نے اس کا نام "دہ مجلس" اپنی طرف سے لکھا اور غلط لکھا، کیوں کہ اس میں مجلسیں دس نہیں، بارہ ہیں۔ بعد کے ناقلوں نے کریم الدین کی تقلید میں اِسے "دہ مجلس" کہا اور اُنھوں نے بھی غلطی کی" (ص ۱۵)

یہ کتاب عہدِ محمد شاہ میں لکھی گئی تھی اور اس کی پہلی روایت ۱۱۴۵ھ (۳۳ — ۱۷۳۲ء) میں مکمّل ہوئی تھی۔ فضلی نے اِس کی صراحت دیباچۂ کتاب میں کر دی ہے۔ فضلی نے نظرِ ثانی کا بھی ذکر کر دیا ہے اور زمانے کی نشان دہی بھی کی ہے۔ مدیرِ اعلا اصل کتاب نہ پڑھتے، اور مرتبینِ کتاب کا مقدمہ ہی پڑھ لیتے تب بھی اُن کو یہ ساری باتیں بہ آسانی معلوم ہو سکتی تھیں ——

اُردو کی ایک قدیم ترین تصنیف اور مشہور ترین کتاب کے زمانۂ تصنیف کے تعیّن اور اُس کے نام کے متعلق لغت کے مدیرِ اعلا کی معلومات کا احوال یہ ہے! لفظِ "ادّھی" کے ایک معنی لکھے گئے ہیں: "ایک قسم کا عمدہ اور باریک سفید سوتی کپڑا" (ص ۳۳۱) اور حوالہ دیا گیا ہے فسانۂ عجائب کا: "کسی نے ادّھی یا محمودی کا دیا۔۔۔ کسی کو گزی گاڑھا میسّر ہوا — ۱۸۲۴ء۔ فسانۂ عجائب، ص ۱۴۵"

لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ فسانۂ عجائب کے کسی معتبر نسخے میں اِس عبارت میں "ادّھی" کا لفظ موجود نہیں۔ فسانۂ عجائب کا سالِ تکمیل (مصنّف کی صراحت کے مطابق) ۱۲۴۰ھ (۲۵ — ۱۸۲۴ء) ہے۔ یہ کتاب پہلی بار میر حسن رضوی

کے مطبعِ حسنی (لکھنؤ) میں ۱۲۵۹ھ میں چھپی تھی۔ اِس کے بعد مصنّف نے چار بار اِس پر نظرِ ثانی کی۔ مصنّف کی زندگی میں آخری نظرِ ثانی شدہ اڈیشن ۱۲۸۰ھ میں مطبعِ افضل المطابع (لکھنؤ) سے شائع ہوا تھا۔ یہ پانچوں اڈیشن اِس وقت میرے سامنے ہیں اور اِن میں سے کسی نسخے میں منقولہ عبارت میں "اَدّھی" موجود نہیں۔ اِس لفظ کے بجائے، بعض نسخوں میں "اَدھر" ہے اور بعض میں "اَدھر سا"۔ اِس کی تفصیل پیش کی جاتی ہے:

۱۔ نسخۂ مطبعِ میر حسن رضوی	۱۲۵۹ھ	:	اَدھر	(ص ۱۳۸)
۲۔ " " "	۱۲۶۳ھ	:	" "	(ص ۱۳۸)
۳۔ نسخۂ مطبعِ محمدی کان پور	۱۲۶۷ھ	:	" "	(ص ۹۱)
۴۔ نسخۂ افضل المطابع کان پور	۱۲۷۲ھ	:	اَدھر سا	(ص ۸۷)
۵۔ نسخۂ افضل المطابع لکھنؤ	۱۲۸۰ھ	:	" "	(ص ۶۴)

گویا اِس کتاب کی شروع کی اشاعتوں میں "اَدھر" ہے اور بعد کی اشاعتوں میں "اَدھر سا" ہے۔ اِس کتاب کے جو نسخے دوسرے مطبع والوں نے چھاپے؛ تو اُن کا احوال یہ ہے کہ وہ اگر شروع کی کسی اشاعت کی نقل ہیں، تو اُن میں "ادھر" ہے اور اگر بعد کی کسی اشاعت پر مبنی ہیں، تو اُن میں "ادھر سا" ہے۔ ذیل میں ایسے اہم نسخوں کی تفصیل پیش کی جاتی ہے:

۱۔ نسخۂ مطبعِ مصطفائی لکھنؤ	۱۲۶۲ھ	:	اَدھر	(ص ۱۳۱)
۲۔ " سلطان المطابع "	۱۲۶۷ھ	:	" "	(ص ۸۹)
۳۔ " احمدی میرٹھ	۱۲۷۷ھ	:	" "	(ص ۸۶)
۴۔ " نول کشور لکھنؤ	۱۲۷۹ھ	:	" "	(ص ۸۶)
۵۔ " " "	۱۲۹۹ھ	:	اَدھر سا	(ص ۶۴)

اب صورتِ حال یہ ہے کہ فسانۂ عجائب کی جس عبارت کو "اَدّھی" کی سند میں نقل کیا گیا ہے، اِس کتاب کے کسی معتبر نسخے میں اِس عبارت میں یہ لفظ

موجود نہیں۔ فرض کر لیجیے کہ فسانۂ عجائب کی کسی موخر اشاعت میں اِس عبارت میں "ادّھی" ہے، لیکن اُس کو سند میں تو پیش نہیں کیا جا سکتا اور اُس کو سرور سے تو منسوب نہیں کیا جا سکتا۔ (اِسی لیے اصرار کیا جاتا ہے کہ معتبر نسخے ہی کو بنیاد بنانا چاہیے)۔ اِس غلط حوالے کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا ہے کہ ایک خاص طرح کے کپڑے کے معنی میں "ادّھی" کا جو لفظ درجِ لُغت کیا گیا ہے، اب وہ بے سند رہ گیا۔ امیر مینائی نے امیر اللغات میں اِس کی سند میں محشر کا یہ شعر لکھا ہے:

ادّھی کا تھان خوب دیا دمڑی مل نے واہ
جھنّا، نگوڑا جھر جھرا، کوڑی کے کام کا

دوسری بات یہ کہ "ادھر" اور "ادھر سا" اِس لُغت میں موجود نہیں۔ فرض کر لیجیے ایک شخص فسانۂ عجائب کی اشاعتِ اوّل کو دیکھتا ہے اور اُس میں اُسے "اَدھر" ملتا ہے اور وہ اِس لفظ کے لیے اِس لغت کو دیکھتا ہے، تو اُسے کچھ معلوم نہیں ہو سکتا۔ اِسی طرح اگر ایک شخص فسانۂ عجائب کی اشاعتِ ۱۲۷۶ھ کو دیکھتا ہے اور اُس کو "اَدھر سا" ملتا ہے، تو ظاہر ہے کہ وہ شخص اِسے بھی اِسی لغت میں تلاش کرے گا اور نہیں پائے گا تو اُلجھن میں مبتلا ہو گا۔ امیر مینائی نے امیر اللغات میں زیرِ بحث معنی میں "ادرسا" درج کیا ہے اور سند میں میر حسن کا شعر لکھا ہے؛ لیکن پلیٹس کے لغت میں "ادھر سا" اور "ادرسا" دونوں شکلیں ملتی ہیں۔ اِس لُغت میں "ادرسا" موجود ہے لیکن "ادھر سا" موجود نہیں اور اِس لیے موجود نہیں کہ فسانۂ عجائب کے کسی معتبر نسخے کو نہیں دیکھا گیا، ورنہ "ادھر" اور "ادھر سا" دونوں پر بحث کی جاتی اور بتایا جاتا کہ صحیح صورتِ حال کیا ہے۔

اب لیجیے "ادرسا" کو، جسے درجِ لغت کیا گیا ہے؛ یہاں آپ ایک اور ستم ظریفی سے دوچار ہوں گے اور وہ یہ ہے کہ "ادرسا" کا متبادل "اندرسا"

بتایا گیا ہے (ص ۳۰۵)۔ اِسے کہتے ہیں: کہاں کی اینٹ، کہاں کا روڑا؛ بھان متی نے کنبہ جوڑا۔ "ادرسا" ایک طرح کا کپڑا ہوا اور "اندرسا" ایک میٹھی کھانے والی چیز ہے؛ اِن دونوں میں باہم کیا نسبت!

ایک لفظ ہے "اینٹھا" بل دار پگڑی کے معنی ہیں۔ یہ لفظ اِس معنی میں اِس لغت میں موجود نہیں۔ فسانۂ عجائب کے (اشاعتِ اوّل کے علاوہ) ایسے نسخوں کا اِس سے پہلے تذکرہ کیا جا چکا ہے جو مصنّف کی نظرِ ثانی کے بعد چھپے ہیں؛ اِن سب نسخوں میں ایک عبارت یوں ہے: "دتّی کے ناگوری پاؤں ہیں۔ سر پر گلنار اینٹھے طرح دار" (اشاعتِ اوّل ص ۱۱۲)۔ اِس عبارت میں "اینٹھے" جمع ہے "اینٹھا" کی۔ اگر اِس کتاب کا نظر جما کر مطالعہ کیا جاتا تو یہ لفظ سامنے آتا۔

ایک لفظ ہے "اورگی"۔ اِس کے معنی ہیں: کارچوبی جوتے کا پتّا۔ یہ لفظ فسانۂ عجائب میں موجود ہے: "باہر بندو اورگی کی پٹی جو پائیں، بجائے جیغہ وسرپیچ اپنے سر پر لگائیں" (اشاعتِ اول ص ۱۱)۔ اِس کتاب کے مذکورۂ بالا پانچوں نسخوں میں یہ عبارت اِسی طرح ہے۔ یہ لفظ اِس لغت میں موجود نہیں۔ "اورگی" کی ایک شکل ہے "اوگی"۔ یہ لفظ البتّہ اِس لغت میں ہے۔ جلاؔل کی صراحت کے مطابق "اورگی" اصل لفظ ہے اور "اوگی" اُسی کی ایک شکل ہے:

"اورگی۔ اُس ٹاٹ بافتہ کو کہتے ہیں جس سے جوتوں کو سجتے ہیں۔ اور کبھی یہ لفظ بہ حذفِ راے مہملہ بھی بولا جاتا ہے، چناں چہ شیخ ناسخ فرماتے ہیں:

پھبتی یہ نئی ہے ماہِ نو پر — گویا تری جوتی کی انی ہے
سورج تو بنا سنہری اوگی — سورج کی کرن، کرن بنی ہے"

(سرمایۂ زبانِ اُردو)

اگر فسانۂ عجائب اور سرمایۂ زبانِ اردو کا مطالعہ کیا جاتا تو معلوم ہوتا کہ " اورگی" بھی ایک لفظ ہے۔ ص ۲۳۲ پر ایک لفظ " اچھنبا" درج ہے۔ اسے " اچنبھا" کی قدیم شکل بتایا گیا ہے اور سند میں میر امّن کی کتاب گنجِ خوبی سے یہ جملہ نقل کیا گیا ہے: " اوس کے کنگوروں کے اونچے ہونے کا اچھنبا نہیں۔" مطلب یہ نکلا کہ میر امّن نے " اچھنبا" لکھا ہے؛ لیکن یہ قطعاً غلط ہے۔ اب تک کی معلومات کے مطابق گنجِ خوبی پہلی بار ۱۹۴۶ء میں مطبعِ احمدی کلکتہ سے نستعلیق ٹائپ میں چھپی تھی۔ یہ اڈیشن میرے سامنے ہے۔ رائل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے کتاب خانے میں اِس کا وہ مخطوطہ محفوظ ہے جسے میر امّن نے اپنے ہاتھ سے لکھا تھا اور اُس کا عکس میرے پیشِ نظر ہے۔ اِن دونوں نسخوں میں اِس مقام پر " اچنبھا" ہے۔ اِس کتاب میں بعض اور مقامات پر بھی یہ لفظ آیا ہے اور ہر جگہ وہی قدیم متعارف شکل " اچنبھا" نظر آتی ہے؛ مثلاً: " اے یارو اچنبھا نہ کرو" (نسخۂ مطبوعہ ص ۱۴۶)۔ غرض کہ میر امّن کے اپنے نسخے میں اور اُس کی اشاعتِ اوّل میں کہیں بھی " اچھنبا" نہیں پایا جاتا۔ اگر کسی موخر نسخے میں بالفرض ہو تو اُسے سند میں نہیں پیش کیا جا سکتا اور میر امّن سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔

" اچنبھا دانہ" کے ذیل میں نکہت کا ایک مصرع درج کیا گیا ہے اور صراحت کی گئی ہے کہ یہ امیر اللغات سے منقول ہے؛ لیکن یہ بالکل غلط ہے۔ امیر اللغات میرے سامنے ہے اور اُس میں " اچنبھا" سرے سے موجود نہیں۔ اِس لُغت میں اِس لفظ کی صرف ایک صورت " اچمبھا" پائی جاتی ہے اور اِسی کے ذیل میں " اچمبھا دانہ" لکھا گیا ہے۔ امیر مینائی پر یہ محض اتہام ہے کہ اُنھوں نے " اچنبھا دانہ" لکھا ہے۔

" ایزد" کو اِس لُغت میں صرف بہ کسرِ سوم لکھا گیا ہے۔ یہ لفظ بہ فتحِ سوم بھی صحیح اور مستعمل ہے۔ مرتّبین ذرا سی توجّہ کرتے تو صحیح صورتِ حال سے

واقف ہو سکتے تھے۔ برہانِ قاطع اور غیاث اللغات میں اِسے صرف بہ کسرِ سوم لکھا گیا ہے، لیکن محمد علی تبریزی نے فرہنگِ نوبہار میں اِسے بہ کسرِ سوم اور بہ فتحِ سوم دونوں طرح لکھا ہے اور ڈاکٹر معین نے فرہنگِ فارسی میں اِسے صرف بہ فتحِ سوم لکھا ہے۔ شوق نیموی نے اپنے رسالے ازاحۃ الاغلاط میں لکھا ہے: "از اہلِ زبان بہ تحقیق پیوست کہ ایں لفظ در پارس بہ فتحِ ثالث و کسرِ آں بہر دو طور است"۔ غالب نے بہ فتحِ سوم نظم کیا ہے:

در احمد الف نامِ ایزد بود ‏ ‏ ‏ ‏ زمیمِ آشکارا محمد بود

(کلیاتِ غالب (فارسی)، نول کشور طبعِ دوم ص ۱۵۱)

اُردو میں تو بہ قولِ اثر لکھنوی (مرحوم) بہ فتحِ سوم مستعمل ہے: "ایزد فارسی میں بہ کسرِ سوم ہے، اُردو میں بہ فتحِ سوم بولتے ہیں" (رسالۂ الحمرا (لاہور) جنوری سنہ ۱۹۵۸ء)۔ اِتنی تصریحات موجود ہیں، لیکن مرتبین اِن سے ناواقف ہیں۔

"ایک تنکے کا احسان نہ لینا" اور "ایک تنکے کا شرمندہ نہ ہونا" دونوں محاوروں کو ایک جگہ لکھا گیا ہے اور سند صرف اوّل الذکر کی درج کی گئی ہے۔ مطلب یہ نکلا کہ آخر الذکر کی سند نہیں ملی۔ امیر اللغات میں بھی اِس محاورے کی سند درج نہیں تھی۔ امیر مینائی کے ایک شاگرد کوثر خیر آبادی نے امیر کو اِس طرف متوجہ کیا تھا۔ امیر نے اُس کے جواب میں لکھا تھا: "ایک تنکے کا شرمندہ نہ ہونا میں منیر کا شعر ضرور دیا جاتا اگر پہلے سے ملتا۔ اتفاق کی بات ہے کہ استقرا سے یہ شعر رہ گیا" (مکتوبِ امیر بہ نامِ کوثر خیر آبادی۔ مکاتیبِ امیر مینائی، مرتبۂ احسن اللہ خاں ثاقب۔ طبعِ دوم) یہ خط ۹ راگست ۱۸۹۲ء کا ہے۔ پچاس برس سے زیادہ گزر گئے اور اب تک اِس محاورے کی سند مرتبین کو نہیں ملی۔ منیر کے جس شعر کا اوپر ذکر آیا ہے، وہ یہ ہے:

بھولے سے پھانس نکالی نہ ہمارے دل کی
ایک تنکے کے بھی شرمندہ تمھارے نہ ہوئے
(کلیاتِ منیر ص ۲۵۷)

اِس صورت میں کیا یہ کہنا غلط ہوگا کہ کلیاتِ منیر اور مکاتیبِ امیر مینائی میں سے کسی ایک کا بھی مطالعہ نہیں کیا گیا یا مطالعہ کیا گیا تو بے نیازی کو رفیقِ کار کی حیثیت سے ساتھ رکھا گیا۔

انوٹ (اَنْ وَٹ) کو صرف مذکر لکھا گیا ہے (ص ۹۹۸) یہ بڑا گمراہ کن اندراج ہے۔ "انوٹ" کو ایک زیور کے معنی میں امیر اللغات اور نور اللغات میں مذکر لکھا گیا ہے اور "نازو ادا" کے معنی میں اِسے نور اللغات میں مونث لکھا گیا ہے اور سند میں داغ کا یہ شعر لکھا گیا ہے:

وہ حسن، وہ انداز، وہ پھر بانکپن اُس کا
چھل بل ہے قیامت کی، تو انوٹ ہے غضب کی

اور فرہنگِ آصفیہ میں اِس لفظ کو دونوں معنوں میں مونث لکھا گیا ہے۔ مرتبین نے یہ غضب کیا ہے کہ "نازو ادا" کے معنوں میں بہ طورِ سند داغ کا وہی شعر درج کیا ہے جسے اوپر نقل کیا جا چکا ہے (اور جس میں "انوٹ" نازو ادا کے معنی میں واضح طور پر بہ تانیث آیا ہے) اور اُن کو کسی اختلاف کا اندازہ ہی نہیں ہوا۔

صورتِ حال یہ ہے کہ اساتذۂ لکھنؤ نے اِس لفظ کو ایک زیور کے معنی میں مذکر باندھا ہے۔ جلال کے لغت سرمایۂ زبانِ اردو، رشک (تلمیذِ ناسخ) کے لغت نفس اللغۃ اور امیر مینائی کے لغت امیر اللغات میں یہ لفظ صرف زیور کے معنی میں ملتا ہے اور اِسے مذکر لکھا گیا ہے۔

نور اللغات میں اِس لفظ کو "نازو ادا" کے معنی میں دہلی سے مخصوص بتایا گیا ہے اور اِس معنی میں اِسے مونث لکھا گیا ہے (اور اِس کی تصدیق داغ کے

مندرجۂ بالا شعر سے ہوتی ہے) اور فرہنگِ آصفیہ میں اِسے ناز و ادا اور ایک طرح کا زیور، اِن دونوں معانی میں مونث لکھا گیا ہے۔ مرتبین کو اِن امور کی خبر ہی نہیں۔

حرفِ الف کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھا گیا ہے: "املا میں اِسے بعد میں آنے والے حرف سے جوڑ کر نہیں لکھا جاتا، البتہ ڈ ڈ ز ر ڑ ز ژ و، نیز اِن کے ہائیہ کے سوا، باقی حروفِ ماقبل کے ساتھ جوڑا جاتا ہے" (ص ۱)
اِس عبارت سے تو یہ مطلب نکلتا ہے کہ "دھا" اور "ڈھا" نہیں لکھا جا سکتا! مرتبین کو خود بھی نہیں معلوم ہوگا کہ وہ کیا لکھ گئے ہیں۔ اِس کے علاوہ مرتبین سے یہ بھی پوچھا جا سکتا ہے کہ ذ ز ژ کے ہائیہ سے اُن کی کیا مراد ہے؟ کیا اردو میں یہ حروف ہائے مخلوط کے ساتھ ترکیب پاتے ہیں؟

لفظ "افق" کو صرف بہ ضمِ دوم درج کیا گیا ہے۔ اُردو میں یہ لفظ بہ فتحِ دوم بھی بول چال میں آتا ہے۔ نسیمؔ نے گلزارِ نسیم میں اِس طرح نظم بھی کیا ہے:

بولا وہ کہ رات کو افق میں — خورشید تھا آتشِ شفق میں
(گلزارِ نسیم، مکتبۂ جامعہ دہلی ص ۷۹)

دونوں حرکات کا اندراج ضروری تھا۔ مثنوی گلزارِ نسیم بہت معروف مثنوی ہے اور کمیاب بھی نہیں؛ اِس کا مطالعہ تو کیا جا سکتا تھا۔ مطالعہ کیا جاتا تو سند بھی مل جاتی۔

"اشرفی" کو بہ فتحِ دوم اور بہ سکونِ دوم دونوں طرح لکھا گیا ہے اور یہ ٹھیک ہے؛ مگر "پرانا سونے کا سکّہ" کے معنی میں جو شعر سنداً لکھا گیا ہے، اُس میں اَشرفی (بہ سکونِ دوم) آیا ہے؛ بہ فتحِ دوم کی مثال درج نہیں کی گئی۔ اِسی طرح اِس لفظ کی جمع "اشرفیاں" کو بھی بہ فتحِ دوم اور بہ سکونِ دوم لکھا گیا ہے، لیکن مثال میں صرف نثر کا ایک ٹکڑا پیش کیا گیا ہے، جس سے

تلفظ کا تعیّن نہیں ہوتا اور ایسے تعیّن کے بغیر لغت کے لیے کوئی اندراج قابلِ قبول کیسے ہو سکتا ہے؟ مرتبین اگر ذرا سی توجہ سے کام لیتے تو اُن کو ایسے مثالیہ اشعار بہ آسانی مل سکتے تھے جن سے تلفظ کا تعیّن ہو جاتا (جو لغت کا ایک بڑا مقصد ہے)۔ محض بہ طورِ نمونہ اَشرفی (بہ فتحِ دوم) اور اَشَرفیاں (بہ فتحِ دوم) اور اَشرفیاں (بہ سکونِ دوم) کی ایک ایک مثال لکھی جاتی ہے:

مانی ہوں منّتیں بھی سو سو کروڑ ڈھب کی
دھو دھو روپے اشرفی نذریں اٹھائیاں ہوں — انشاؔ
(کلامِ انشا ص ۱۴۸)

چوری کا ڈر نہیں ہے، دیے شوق سے لگا
ڈھیروں روپے اشرفیاں رکھّی ہیں جا بہ جا — جانِ صاحب
(مسدّسِ تہنیتِ جشنِ بے نظیر۔ ص ۱۰)

کب مجھے رکھّے گی مفلس ہمّتِ شاہ جنوں
دولت اِن داغوں کی، اشرفیاں روپے ہو جائے گی — رشکؔ
(دیباچۂ نفس اللّغۃ ص ۱۳)

مرتبین کو یہ بات معلوم ہونا چاہیے تھی کہ ایسی مثالوں کے بغیر، جن سے قطعیّت کے ساتھ مندرجہ تلفظ کا تعیّن ہو سکے، اُن کی تحریر کوئی حیثیت نہیں رکھتی؛ کیوں کہ یہ سوال پیدا ہو گا کہ جس تلفظ کو درجِ لغت کیا گیا ہے، اُس کا علم کس طرح ہوا اور لغت کے نقطۂ نظر سے اُسے کس بنا پر قابلِ قبول قرار دیا جائے۔ لغت میں سند کے بغیر کوئی بات قابلِ قبول نہیں ہوتی اور یہ بھی ضروری ہے کہ وہ حوالہ معتبر ہو۔

ایک بات اور: یہ صراحت نہیں کی گئی کہ "اشرفی" یا "اشرفیاں"، یہ دونوں لفظ جب اردو مثلوں میں آتے ہیں تو صرف بہ فتحِ شین تلفظ میں آتے ہیں، جیسے، گھر میں کوڑی نہیں، نام اَشَرفی لال۔ یا جیسے: اَشَرفیاں لُٹیں کوئلوں پر مُہر۔

"اَسرار کرنا" (بہ فتحِ الف) کو ایک قدیم محاورہ فرض کیا ہے اور اِس کے معنی لکھے ہیں: "راز دار بنانا، راز کہنا"۔ یہ بالکل نئی تحقیق ہے۔ مرتبین کے علاوہ اور کوئی شخص اِس محاورے سے واقف نہیں معلوم ہوتا اور کسی لغت نویس نے اِس کو درجِ لغت نہیں کیا۔ ہوا یہ ہے کہ کتاب میں کاتب کی بے پروائی سے لفظ بدل گیا؛ کارڈ بنانے والے کم سواد تو تھے ہی، اُنھوں نے اُسے ایک نیا محاورہ فرض کرلیا اور اِس ایجادِ بندہ کو مسوّدۂ لغت کے حوالے کردیا۔ نظرِ ثانی کرنے والے بزرگ یا بزرگوں کا بھی رسائی کی حد تک وہی احوال تھا؛ اِس لیے وہ شاملِ لُغت ہوگیا۔ واجد علی شاہ اختؔر کے ایک شعر میں کتابت کے کرشمے نے "اسرار نہ کہنا" کو "اسرار نہ کرنا" بنا دیا ہے؛ وہ شعر سند کے کام آیا۔ اِسی لیے کہا گیا ہے کہ نقل کے لیے عقل کی ضرورت ہوتی ہے۔ اِس کرشمۂ کم سوادی نے کتابت کی غلطی کو مستقل لُغت کا درجہ عطا کردیا اور طلبہ کے لیے گم راہی کا سامان فراہم کردیا۔

"ابتدا"، کی سند میں فیضؔ کا یہ شعر بھی لکھا گیا ہے:

بھیگی ہے رات، فیضؔ غزل ابتدا کرو   وقتِ سرودِ درد کا ہنگام ہی تو ہے

(ص ۱۲)

"غزل ابتدا کرو" کا ٹکڑا صحتِ زبان اور فصاحتِ بیان، دونوں کا خون کر رہا ہے؛ اِس کو کسی لغت میں بہ طورِ سند درج کرنا محض ستم ظریفی ہے۔ کیا اِس لفظ کی کوئی اور سند نہیں مل سکتی تھی؟

"ابتذال" کے ایک معنی لکھے ہیں: "نظم و نثر کا عامیانہ رکیک انداز، فرسودہ اور پامال مضامین و الفاظ کا استعمال" اور سند میں نظمؔ طبا طبائی کی یہ عبارت لکھی ہے: "ابتذال سے بچنے کے لیے ضرور ہے کہ جب تک متقدمین کے کلام پر نظر نہ ہو، شعر نہ کہے" (ص ۱۳)۔

بنیادی کارڈ بنانے والے تو بہ قولِ مقدمہ نگار کم سواد تھے ہی، مرتبین

نے بھی مفہوم کو سمجھنے میں کچھ بے نیازی سے کام نہیں لیا ہے۔ لفظِ "ابتذال" کے ایک معنی ہیں کسی کے مضمون کو اپنے شعر میں باندھ لینا (دوسرے لفظوں میں اِسے سرقہ کہیے) اور نظم کی اِس عبارت میں یہ لفظ اِسی مفہوم میں آیا ہے۔ سوؔدا نے "ہجوِ فوقی" میں کہا تھا:

ہوگیا ظاہر جو کچھ تھا تُم میں زور متبذل بند اور اک عالم کے چور
سات بیتیں جب اکیلے ہو کہو پانچ ہو وہیں متبذل، بے معنی دو

خانِ آرزو نے حزیںؔ کے بارے میں لکھا تھا: "ابتذالے بیش از بیش در کلامِ اوست۔ ۔ ۔ ۔ ثابت دو صد بیت بلکہ بیشتر مآخذِ اشعارِ حزیںؔ برآوردہ" (مقالۂ قاضی عبدالودود صاحب: خدا بخش جرنل شمارہ ۱۶)۔

"ابٹن کھیلنا" کے ذیل میں لکھا ہے: "دولھا دلھن کے ابٹن لگائے جانے کے موقع پر لڑکے بالوں کا ہنسی دل لگی میں ایک دوسرے کے منہ یا بدن پر ابٹن مل دینا" اور مثال میں یہ عبارت لکھی ہے: "آج گوٹے پلکے کے کپڑے پہن کر نہ چلو، وہاں ابٹن کھیلا جائے گا" (ص ۱۶) اور اِس عبارت کے لیے حوالہ دیا گیا ہے امیر اللغات کا۔ اُستاد اور اناڑی کا فرق یہاں واضح ہوگیا۔ پہلے آپ امیر اللغات کی اصل عبارت دیکھیے:

"ابٹن کھیلنا: جب دولھا دلھن کے بٹنا ملا جاتا ہے، تو ہمجولنیں ہنسی دل لگی میں ایک دوسرے کے منہ یا بدن پر بٹنا لگا دیتی ہیں" (امیر اللغات)۔

اب امیر اللغات کے لفظ "ہمجولنیں" کا مقابلہ کیجیے "لڑکے بالوں" سے، تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ یہ کیوں کہا گیا ہے کہ نقل کے لیے عقل کی ضرورت ہوتی ہے۔

"ابجد شناس" کی تعریف اِس طرح کی گئی ہے: "کم استعداد یا واقفیت رکھنے والا، ابجد خواں"۔ یہ بات مرتبین ہی بتا سکتے ہیں

کہ کم استعداد، ابجد خواں کا مرادف ہے یا کم واقفیت رکھنے والے کا اور یہ کہ کم استعداد کو "ابجد خواں"، کہا جا سکتا ہے۔

"ابداعی" کے ذیل میں وضاحت کی گئی ہے: "ابداع سے منسوب: موضوعہ تخلیق۔ مادّے سے ایجاد یا اختراع کیا ہوا"۔ کیا اچھا ہوتا اگر مرتّبین اِس عبارت کا اُردو میں ترجمہ بھی کر دیتے۔

ایک لفظ ہے: ابدج (اُبْ دَجُ) اور اِس کے معنی لکھے گئے ہیں: "برساتی کیڑے جو بارش کا موسم شروع ہوتے ہی پیدا ہو جاتے ہیں"۔ مرتّبین نے اِس کی کوئی سند درج نہیں کی، نہ یہ بتایا کہ یہ لفظ انھیں ملا کہاں۔

لفظ "ابر" کے ایک معنی لکھے گئے ہیں: " (تصوّف) وہ حجاب جو شہودِ حق کے حصول میں حائل، طالبین کے لیے لطف انگیز، اور بنا بریں محرومی محرومیِ تجلیِ حق کا باعث ہو"۔ یہاں بھی مؤلفین اگر اردو کے طلبہ کی بے چارگی پر ترس کھا کر اِس "شہودِ حق کے حصول میں حائل" کا ترجمہ کر دیتے تو اُن کا کیا بگڑ جاتا!

"ابرِ کرم" کے ذیل میں میرؔ کا شعر اِس طرح لکھا گیا ہے:

" ابر کرم کی راہ تکو اب رحمت حق پر رکھو نظر
گو کہ تم اے مستاں مجرم اس غم سے دل کھستے ہو"

اور حوالہ دیا گیا ہے کُلّیاتِ میرؔ کے ص ۸۰۸ کا۔ مرتّبین نے یہ تو ابھی بتایا نہیں ہے کہ اُنھوں نے کس کتاب کے کس اڈیشن سے کام لیا ہے، اِس لیے اُن کو تو ہر طرح کی آزادی اور آسانی حاصل ہو گئی ہے اور اُس کے مقابلے میں استفادہ کرنے والوں کو ہر قسم کی مشکل اور الجھن سے سابقہ پڑتا ہے؛ یہاں بھی یہی صورت ہے (اور ایسی صورتیں اِس لُغت میں بہت زیادہ ہیں) میرؔ کے اِس شعر میں "دل کھستے ہو" نے الجھن میں ڈالا۔ میرے پاس کُلّیاتِ میرؔ مرتّبۂ آسی ہے؛ اُس میں یہ شعر ص ۵۹۷ پر ہے اور یوں ہے:

" ابرِ کرم کی راہ تکو اب رحمتِ حق پہ نظر رکھو
گوکہ تم اے مستاں مجرم اِس غم سے دل خستے ہو"

اب یہ بات مرتّبین ہی بتائیں گے کہ اُن کے پاس کون سا نسخۂ کُلّیاتِ مِیر ہے جس میں " دل کھتے ہو" ہے اور مرتّبین نے اس کے معنی کیا فرض کیے ہیں۔

" ابرِ نوبہار" کے ذیل میں مصحفی کا یہ شعر " انتخابِ مصحفی" کے حوالے سے درج کیا گیا ہے:

" اے ابرِ نوبہار برس اس سے دور دور
مرقد کی میری خاک کہیں اس سے گِل نہ ہو"

یہ بات اب معلوم ہو چکی ہے کہ رام پور سے مصحفی کے کلام کا جو انتخاب چھپا تھا، اُس میں مرتّبین نے بہت کچھ تصرّفات کیے ہیں۔ (غالباً) نواب کلبِ علی خاں کی فرمایش پر اسیر اور اُن کے شاگرد امیر مینائی نے مصحفی کا یہ انتخاب مرتّب کیا تھا جو ۱۲۹۶ھ میں چھپا تھا۔ اِن دونوں حضرات نے یہ کیا ہے کہ جہاں جہاں اِن حضرات کے خیال میں مصحفی نے کوئی متروک لفظ نظم کیا ہے، یا ایسی ہی کوئی اور صورت ہے، وہاں اصلاح دے دی گئی ہے اور اُس لفظ کو یا مصرعے کو بدل دیا گیا ہے۔ اِس سے متعلق مولوی عبدالسّلام خاں رام پوری کا ایک مفصّل مضمون معارف (جلد ۷۴ شمارہ ۲) میں چھپ چکا ہے۔ راقم الحروف نے اپنے مرتّب کیے ہوئے انتخابِ ناسخ (مکتبۂ جامعہ دہلی) کے مقدمے میں بھی اِس طرف توجہ دلائی ہے (ص ۱۲۹) مقصد یہ ہے کہ مصحفی کا یہ مطبوعہ انتخاب غیر معتبر ہے اور حوالے کی کتاب کے طور پر اس کو استعمال نہیں کیا جا سکتا؛ لیکن مرتّبین کو غالباً اِن امور کی خبر ہی نہیں۔

یہاں پر ایک اہم سوال سامنے آتا ہے: مرتّبین نے اِس لغت میں جگہ جگہ

مختلف شعرا کے اشعار اصل دواوین کے بجاے دوسری کتابوں سے نقل کیے ہیں (تحقیق کی زبان میں اسے ثانوی مآخذ سے استفادہ کرنا کہیں گے، جس کو اچھا نہیں سمجھا جاتا اور کہا جاتا ہے کہ مقدور بھر اس سے اجتناب کیا جائے) سوال یہ ہے کہ (۱) کیا اصل دواوین مرتبین کی دسترس میں نہیں تھے؟ اگر وہ دسترس سے باہر تھے تو پھر لغت کی تیاری کیا معنی رکھتی ہے؟ اور اگر دسترس میں تھے تو پھر اشعار کو اُن سے براہ راست کیوں نہیں نقل کیا گیا؟ (۲) اس سے بھی زیادہ اہم مسئلہ یہ ہے کہ موجودہ صورت میں ایسی تمام اسناد جو ایسے ثانوی مآخذ سے منقول ہیں (اور اُن کی تعداد بہت ہے) تحقیق کے اصولوں کے مطابق اُن کے متعلق کیا حکم لگایا جائے گا؟ اصولاً تو ایسے سبھی حوالوں کو غیر معتبر اور ناقابلِ قبول قرار دیا جائے گا جو ثانوی مآخذ سے منقول ہوں (جب کہ اصل مآخذ سے استفادہ کیا جا سکتا ہو)۔ اِس قباحت نے اِس لغت کی استنادی حیثیت کو تباہ کر کے رکھ دیا ہے۔ ایک ضمنی بات یہ ہے کہ مرتبین نے دوسرے مصرعے میں لفظ "میری" پر غور نہیں کیا ۔ اِس ٹکڑے کی نثر اِس طرح ہوگی: میری مرقد کی خاک ۔۔

ص ۲۸ پر ایک اندراج ہے: "اِبرُ (کس ا، فت ب)"۔ اب پڑھنے والا اُلجھے گا کہ بَ حقیقتاً ساکن ہے یا مفتوح۔ سند میں جو شعر لکھا گیا ہے اُس میں بَ مفتوح ہے، جب کہ اصل لفظ میں بَ ساکن ہے۔ صراحت کے بغیر کچھ سمجھ میں نہیں آسکتا۔

لفظِ "ابریق" کے معنی لکھے گئے ہیں: "لمبی گردن کا دستے دار لوٹا، آفتابہ؛ پیالہ، ساغر"۔ آخری دو معنی محض مرتبین کا اضافہ ہیں، اِن کو اِس لفظ (ابریق) سے کچھ تعلق نہیں۔ جو مثالیں درج کی گئی ہیں، وہ بھی صرف اوّل الذکر معانی کو ظاہر کرتی ہیں۔ "ابریق" بہ معنی ساغر یا پیالہ محض ایجادِ بندہ ہے۔ نوراللغات میں اِس کے معانی میں "چھاگل" اور "صراحی" کا اضافہ کیا گیا ہے اور یہ ٹھیک ہے۔

ابریق اور ساغر دو بالکل مختلف چیزیں ہیں۔

لفظِ " ابکار " کے ذیل میں یہ شعر سنداً لکھا گیا ہے:

" ابکار مضامین و معانی کے سب اس میں
تھے زادۂ طبع ان کے جو گزرے ہیں مشاہیر "

اور اِسے سودا سے منسوب کیا گیا ہے اور حوالہ کلیاتِ سودا کا دیا گیا ہے۔ تحقیق کا شاید ہی کوئی طالبِ علم ہو جو اب یہ نہ جانتا ہو کہ کلیاتِ سودا کے مطبوعہ نسخے میں الحاقی کلام بہت ہے اور اِس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ خاص کر اِس رائیہ قصیدہ کے متعلق تو اتفاق کر لیا گیا ہے اور ثابت کر دیا گیا ہے کہ یہ سودا کا نہیں۔ لیکن مرتبینِ لغت اِس ساری بحث سے قطعاً بے خبر معلوم ہوتے ہیں اور اُن کم سواد اور کم نظر کارڈ بنانے والوں کے ہم نوا ہیں جن کو کسی بات کی خبر ہی نہیں۔ گویا بنیادی الفاظ کے کارڈ بنانے والوں نے جس طرح کارڈ بنا دیے، اُن کو اُسی طرح شامل کر لیا گیا۔

" اُبلنا " کے ذیل میں ایک اندراج یوں ہے: " آنکھوں کا پھولنا، سوجنا، اُبھر آنا " (ص ۱۸۱) اور سند میں ایک شعر اور ایک نثری ٹکڑا پیش کیا گیا ہے، لیکن دونوں سے " سوجنا " کی سند نہیں ملتی۔

" ابنِ ابیہ " کے ذیل میں لکھا گیا ہے: " اکثر ابوسفیان کے بیٹے زیاد کے لیے مستعمل " (ص ۲۴۲)۔ اِس کے بعد ص ۲۴۳ پر " ابنِ زیاد " کے ذیل میں لکھا گیا ہے: " عبیداللہ بن زیاد ..... یہ ابنِ ابیہ بھی کہلاتا ہے "۔ " زیاد " اور " ابنِ زیاد " کا اختلاف ظاہر ہے۔ ایک بات اور: " ابنِ ابیہ " کے معنی اِس طرح لکھے گئے ہیں: " جس کے ماں باپ کا پتا نہ ہو، ولدالحرام ۔ اکثر ابوسفیان کے بیٹے زیاد کے لیے مستعمل " (ص ۲۴۲)۔ یہ بے حد غیر محتاط اندازِ نگارش ہے۔ عبارت اِس طرح لکھی گئی تھی تو یہ صراحت ضروری تھی کہ یہ " ولدالحرام " والی بات مرثیہ نگاروں کی گویائی ہے یا پھر ایک خاص

مذہبی طبقے کی دریافت ہے۔ اسے قولِ جمہور کا درجہ دینا نہایت درجہ غیر مناسب ہے۔ بڑا اختلافی مسئلہ ہے

ص ۴۶ پر ایک لفظ "آبِندُو" درج کیا گیا ہے۔ اردو میں یہ لفظ مستعمل نہیں اور اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ خود مرتبین اِس کی سند کہیں سے نہیں لا سکے ہیں۔ اِسی صفحے پر ایک لفظ "ابنیت" ہے اور اِس کا بھی یہی احوال ہے۔ اصل میں مرتبین نے مہذب اللغات کے اندراجات سے دھوکا کھایا ہے۔ اُن کو معلوم ہونا چاہیے تھا کہ مہذب اللغات میں ایک خاص تحریک کی بنا پر ایسے الفاظ بھی داخل کیے گئے ہیں جو اردو میں مستعمل نہیں، ٹھیٹھ ہندی یا سنسکرت کا سرمایہ ہیں۔ اردو میں اُن کے استعمال کی سند نہ صاحبِ مہذب اللغات فراہم کر سکے اور نہ مرتبین۔

"ابواب" کے معنی لکھے گئے ہیں: "دروازے۔ کئی یا بہت سے باب"۔ لکھنے کی بات صرف یہ تھی کہ یہ "باب" کی جمع ہے۔ "کئی یا بہت سے باب" مضحکہ خیز حد تک بچکانہ ٹکڑا ہے۔ ایسی ہی ایک اور صراحت یہ ہے کہ "ابنِ دُنیا" کے معنی لکھے ہیں: "دنیا دار شخص جو دین دار نہ ہو" (ص ۴۳)۔ یہاں بھی آخری ٹکڑا تفریحِ طبع کے کام کا ہے۔

"ابواب" کے ایک اور معنی لکھے گئے ہیں: "کتاب کے حصے جو کسی بنا پر ایک عنوان کے تحت آئیں (تحتی فصلوں پر مشتمل)"۔ یہاں مفہوم اِس قدر گنجلک ہو گیا ہے کہ بے چارہ طالبِ علم الجھ کر رہ جائے گا۔ اِس کے علاوہ "باب" اور "فصل" کا تفرقہ اِس عبارت نے مٹا دیا ہے اور یہ مرتبین کا کمال ہے۔

"ابوابِ بیجا" کے معنی لکھے گئے ہیں: "معاملۂ اراضی خلافِ قانون"۔ یہاں بھی عبارت ایسی ہے کہ مفہوم واضح نہیں ہوتا اور اِس کی مزید تشریح کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ لغت کا اندراج اگر عام لوگوں کی فہم سے بالا ہو تو

اُس کا حاصل ؟

اِسی صفحے پر ایک لفظ "اَبواہت" ہے اور پھر "اَبواہنا" ہے۔ اردو غریب اِن دونوں لفظوں سے نا آشنا ہے۔ یہ لفظ بھی مہذّب اللّغات کی دین ہیں۔ سنداِن کی نہ وہ فراہم کر سکے اور نہ یہ لوگ۔ سند ہو تو ملے۔ ایسا ہی ایک لفظ "ابودھ" اِسی صفحے پر ہے۔ اِس لغت کی پہلی جلد میں ایسے اجنبی لفظوں کی اچھی خاصی تعداد پناہ گزیں ہے۔

"اَبوُل" کے ذیل میں سند دی گئی ہے: "مکھ میں ابول دیکھے، سبورا سر جھول دیکھے، کرت کلول دیکھے، بن کھنڈے بن بیں" (ص ۵۲)۔

مرتّبین ذراسی توجّہ سے کام لیتے تو اُن کو معلوم ہو سکتا تھا کہ یہ ایک مشہور کبت کا پہلا جُز ہے اور اُس طرح صحیح طرح نہیں، جس طرح درج لغت کیا گیا ہے۔ یہ مکمّل کبت باغ و بہار میں بھی ہے اور وہاں یہ پہلا جُز اِس طرح ہے (اور اِسی طرح درست ہے): "مَونی ان بول دیکھے، سیوراسر چھول دیکھے، کرت کلول دیکھے بن کھنڈت بن بیں"۔

مرتّبین نے یہ سوچنے کی بھی زحمت گوارا نہیں فرمائی کہ "مکھ میں ابول دیکھے" بامعنی بھی ہے؟ بے پروائی کی حد ہو گئی!

لفظ "اُبھنا" کی سند اِس شعر سے دی گئی ہے:

"جلو جوبن اپنتھیا ابھارا جولیں جو جوبن انھیں پرت بیوہ پرھیں"

اب یہ بات مرتّبین ہی بتا سکتے ہیں کہ اِس شعر کا "اُبھنا" کی سند سے کیا تعلّق ہے۔

"چھاتی پر ہاتھ دھرنا / رکھنا" کی سند میں یہ دو شعر لکھے ہیں:

ہم کو تم چاہتے ہو کتنا کچھ اپنی چھاتی پہ ہاتھ دھر دیکھو (رنگینؔ)

دل کی چوٹ اور تم سے ضبط اے شوقؔ اپنی چھاتی پہ ہاتھ دھر دیکھو (شوقؔ قدوائی)

دونوں شعروں میں آخری مصرعے کی تکرار ہے اور استفادہ کرنے والے کو حیران کرنے کے لیے کافی ہے۔ یہ صراحت کر دی گئی ہے کہ رنگینؔ کا شعر نوراللغات سے ماخوذ ہے۔ اِس کا واضح طور پر مطلب یہ ہوا کہ رنگینؔ کا شعر اِسی صورت میں نوراللغات میں ہے؛ لیکن واقعہ اِس کے خلاف ہے۔ نوراللغات میں "اپنی چھاتی پہ ہاتھ دھر دیکھو" کے ذیل میں رنگینؔ کا یہ قطعہ ملتا ہے:

میں نے پوچھا کہ چاہتے ہو مجھے	سن کے وہ بولے یوں ادھر دیکھو
ہم کو تم چاہتے ہو کتنا کچھ	اپنی چھاتی پہ ہاتھ دھر دیکھو

مرتّبین نے یہاں کئی ستم کیے ہیں (۱) نوراللغات میں "اپنی چھا پہ ہاتھ دھر دیکھو" ہے اور مرتّبین نے "اپنی چھاتی پر ہاتھ دھرنا" لکھا ہے جب کہ رنگینؔ کا قطعہ نوراللغات ہی کے اندراج کی تائید کرتا ہے۔ یعنی جو سند "ہاتھ دھر دیکھو" کی تھی، اُسے "ہاتھ دھرنا" کے ذیل میں لایا گیا (۲) رنگینؔ کے قطعے کو شعر بنا دیا گیا اور اِس طرح کہ اُس کے چوتھے مصرعے کو دوسرا مصرع بنا دیا گیا۔ اِسے تحریف کہتے ہیں۔ (۳) "اپنی چھاتی پہ ہاتھ دھرنا" کی سند اِس طرح درج ہی نہیں ہوئی۔ (۴) مرتّبین نے "اپنی چھاتی پر ہاتھ رکھنا" بھی لکھا ہے، لیکن اِس کی کوئی سند درج نہیں کی۔ ہاں، اِس وقت شوقؔ قدوائی کا دیوان میرے پاس نہیں، اِس لیے نہیں کہہ سکتا کہ شوقؔ کا شعر اصلاً کس طرح ہے۔ جب تک دیوان سے مقابلہ نہ کر لیا جائے، نہیں کہا جا سکتا کہ صحیح صورتِ حال کیا ہے۔

"اپنی جمانا" کے ذیل میں داغؔ کا یہ شعر لکھا گیا ہے:

"اشک خوں رنگ لائے جاتا ہے	داغ اپنی جمائے جاتا ہے"

کم سواد کارڈ بنانے والے نے "داغ اپنی جمائے جاتا ہے" لکھ دیا ہوگا اور اس طرح "اپنی جمانا" کی سند پالی ہوگی اور مرتّبین نے بغیر دیکھے بھالے اِس کو درج لغت کر دیا۔ یہ شعر گلزارِ داغؔ میں ہے اور مصرعِ ثانی میں

دراصل "اپنے" ہے، یعنی شعر اصلاً یوں ہے:

اشکِ خوں رنگ لائے جاتا ہے ۔۔۔ داغ اپنے جمائے جاتا ہے

مرتّبین نے شعر کے معنی مطلب پر بھی غور کرنے کی ضرورت نہیں سمجھی اور مطلق خیال نہیں کیا کہ آخر دوسرے مصرعے کا مفہوم ہوا کیا۔

مرتّبین نے صرف "اُٹّھا بیٹھی" لکھا ہے اور اُن کے اندازِ نگارش سے واضح طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ مرکّب اُن کے خیال میں صرف اِسی طرح (یعنی مع تشدید) مستعمل ہے، حالاں کہ ایسا نہیں۔ امیر اللّغات اور نور اللّغات دونوں میں اِس مرکّب میں تشدید کا ذکر نہیں اور سننے میں بھی اکثر اِسی طرح آیا ہے اور آتا رہتا ہے۔ لفظ "اٹھا" بغیرِ تشدید اور مع تشدید دونوں طرح مستعمل رہا ہے اور اِسی نسبت سے اُصولاً اِس کے مرکّبات بھی دونوں طرح استعمال میں آ سکتے ہیں۔ اِس کو صرف مع تشدید لکھنا صحیح نہیں ہوگا۔

ص ۱۶۷ پر ایک مثل لکھی گئی ہے: "اٹھاؤ بی بی مکھنا گھر سنبھالو اپنا"۔ مرتّبین اگر امیر اللّغات یا نور اللّغات کو دیکھ لیتے تو اُن کو معلوم ہو جاتا کہ یہاں "مکنا" ہے (جو مقنع کی بگڑی ہوئی صورت ہے) اور مثل اصلاً یوں ہے: "اٹھاؤ میرا مکنا، بس گھر سنبھالوں اپنا" (امیر اللّغات)۔

ایک اور مثل اِس طرح لکھی گئی ہے: "اٹھاؤ بی بی کونڈا (۔۔۔ مونڈھا) گُنبے کا کُنبا بھونڈا" (ص ۱۶۷) اور سند میں اودھ پنچ کی ایک عبارت لکھی گئی ہے جس میں پہلا جُز "اٹھاؤ بی بی مونڈھا" آیا ہے۔ فرہنگِ اثر میں اثرؔ لکھنوی مرحوم نے بھی یہ مثل اِسی طرح لکھی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ "اٹھاؤ بی بی کونڈا" جو مرتّبین نے لکھا ہے، اُس کی سند کہاں ہے؟ اور یہ کہاں سے ماخوذ ہے! اِس کے علاوہ مثل کے دوسرے جُز میں جو "بَھونڈا" لکھا گیا ہے (بہ فتحِ اوّل) اِس کے کیا معنی ہیں اور اِس کی سند کیا ہے کہ یہ لفظ بہ فتحِ اوّل ہے؟ بُھونڈا (بہ واوِ مجہول) لغات میں ہے اور اِسی طرح سننے میں آیا ہے۔ "بَھونڈا" بہ فتحِ اوّل)

بالکل نیا لفظ ہے جو آج تک نہ تو کہیں دیکھا گیا اور نہ سنا گیا۔

اَچھّن بَچھّن (ص ۲۲۱) بَ کے نیچے زیر لگایا گیا ہے، لیکن یہ نہیں معلوم ہوتا کہ اِس کی سند کیا ہے، یعنی بائے مکسور کی صراحت کہاں ملی؟ بہ ظاہر بَ مفتوح ہونا چاہیے "اچھّن" کے الف کے قیاس پر۔ اگر اس کے خلاف لکھا گیا ہے تو وہ سند اور صراحت کے بغیر قابلِ قبول کیوں کر ہوگا؟

"اِدھر سے اُدھر ہونا" کے معنی لکھے ہیں: "منقلب ہونا، بدل جانا، منحرف یا مخالف ہوجانا"۔ آخری معنی کی سند مندرج نہیں۔ اِس کے علاوہ "منقلب ہونا" بجائے خود ترجمے کا محتاج ہے۔

"اُدَھم" کی سند میں یہ شعر لکھا ہے:

مچتا ہے پھر تو ادھم غضب کا بجتا ہے ڈنکا عیش و طرب کا

یہ شعر "اودھم" کی سند میں تو پیش کیا جا سکتا ہے، اِسے "ادھم" (بغیر واو) کی سند میں اُس وقت تک نہیں لکھا جا سکتا جب تک کہ یہ نہ مان لیا جائے کہ شاعر نے کوشش کر کے پہلے مصرعے کو ساقط الوزن رکھا ہے۔ اِس لفظ کے ذیل میں جتنی سندیں لکھی گئی ہیں وہ سب "اودھم" (معِ واو) سے متعلق ہیں، "اُدھم" (بغیرِ واو) کی سند موجود نہیں۔

"اَڈہ" کے ذیل میں لکھا گیا ہے کہ دیکھیے "اڈّا، جو املا کے اعتبار سے زیادہ درست ہے"۔ اِس "زیادہ درست" کی خوب رہی! "اڈّہ" کا املا الف سے درست ہے۔ اِس میں مزید لطیفہ یہ ہے کہ سند کے ذیل میں حوالہ دیا گیا ہے مؤید الفضلاء کا جو معروف فارسی لُغت ہے۔ یعنی اردو میں کہیں اِس کی سند نہیں ملی۔

اڈیٹر اور اڈیٹوریل میں الف پر زبر بھی ہے اور زیر بھی (اَڈیٹر۔ اِڈیٹوریل) یہ بے حد مضحکہ خیز صورتِ حال ہے۔ صحیح لفظ "اِڈیٹر" ہے۔ اگر کچھ لوگ اُسے بہ فتحِ اوّل "اَڈیٹر" بولتے ہیں تو وہ ایک معیاری لُغت کے لیے تو قابلِ قبول نہیں ہوسکتا۔

اگر اس اصول کو نہ مانا جائے تو پھر بیش تر الفاظ کے دو دو یا اِس سے زیادہ تلفظ درجِ لغت کرنا پڑیں گے -- اِسی طرح "اڈیشن" میں بھی الف پر زبر اور زیر دونوں لگائے گئے ہیں (اَڈیشن) یہ لغت نگاری کے ساتھ اور تلفظ کے ساتھ تمسخر ہے۔

"آردَھوَپدَم" کے معنی لکھے ہیں : "ایک آسن کا نام، جس کی صورت یہ ہے کہ شیرش آسن کر کے پانو سے پدم آسن کیا جائے "۔

پڑھنے والا سر پیٹتا رہ جائے گا اور اُس کی سمجھ میں کچھ نہ آئے گا۔ اگر مفہوم سادہ لفظوں میں نہیں بیان کیا جا سکتا تھا تو پھر اِس لفظ کو شاملِ لغت کرنے کی کیا ضرورت تھی۔ ایسا ہی ایک لفظ ہے "اَردَھوسَروَانگ" اِس کا بھی یہی احوال ہے۔ آخر ایسے اجنبی لفظوں کو کس بنا پر شامل کیا گیا ہے، جب کہ اُن کا مفہوم اِس طرح نہیں لکھا جا سکتا کہ پڑھنے والا کچھ سمجھ سکے۔

"اژدھات" کی سند میں یہ شعر لکھا ہے :

"برنجی مسی اژدھات آہنی جو جاندار تھیں وہ منائے منی"

اگر شعر کا باوزن رہنا ضروری ہے تو پھر یہ شعر "اژدھات" کی سند میں نہیں آسکتا، اِسے "اژدہات" کی سند میں ضرور پیش کیا جا سکتا ہے۔

"استنجا" کے ذیل میں لکھا ہے : "پیشاب پاخانہ ؛ قضائے حاجت پیشاب یا پاخانے کی ضرورت اور اُس کا رفع "۔

مطلب یہ نکلا کہ پاخانہ پھرنا بھی استنجا ہے ! لاحول ولاقوۃ ۔ اب اس کے مقابلے میں ایک پُرانے لغت نگار کی تشریح دیکھیے، اندھیرے اُجالے کا فرق معلوم ہوگا : "استنجا : پیشاب یا پاخانے کے بعد آبدست لینا ... بول چال میں : پیشاب کرنے اور اُس کے بعد ڈھیلے یا پانی سے طہارت کرنے کو کہتے ہیں" (نور اللغات)۔

ص ۹۵۲ پر "انشا" کو مونث لکھا گیا ہے، لیکن ص ۸۵۲ پر "املا" کے

ذیل میں جو شعر لکھا گیا ہے اُس میں "انشا" مذکّر نظم ہوا ہے : "املا بھی سب غلط تھا، انشا بھی تھا غلط"۔ اِس صورت میں جو الجھن پیدا ہو گئی، اُس پر مرتّبین نے غور نہیں کیا۔

"الاپ" کو صرف مونّث لکھا گیا ہے، حالاں کہ یہ لفظ تذکیر و تانیث کے لحاظ سے مختلف فیہ ہے اور اِسی بنا پر جلالؔ نے مفید الشعراء میں اور صفیرؔ نے رشحاتِ صفیر میں اِسے مشترک الفاظ میں شامل کیا ہے۔ موسیقی کی اصطلاح کی حیثیت سے صاحبانِ فن عموماً اِسے مذکّر مانتے ہیں۔

بے شمار اغلاط میں سے صرف چند غلطیوں کی نشان دہی کی گئی ہے لیکن اِنھی سے صورتِ حال کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ سب غلطیوں کا حساب کتاب کیا جائے تو پھر اِس سے ضخیم ایک کتاب مرتّب کرنا ہوگی۔ جن باتوں پر گفتگو کی گئی ہے اُنھی سے یہ اندازہ بہ خوبی کیا جا سکتا ہے کہ اعتبار اور استناد کے لحاظ سے اِس لغت کی حیثیت کچھ بھی نہیں۔ اِس کے کسی اندراج کو اِس اعتماد کے ساتھ قبول نہیں کیا جا سکتا کہ وہ درست ہوگا۔ اِس کے مقابلے میں یہ بات کسی تکلّف اور مبالغے کے بغیر بہ آسانی کہی جا سکتی ہے کہ اِس لغت کے بہت سے اندراجات کسی نہ کسی لحاظ سے محلِّ نظر ہیں اور غیر معتبر۔

سب سے بڑا ظلم مرتّبین نے یہ کیا ہے کہ بڑی تعداد میں لفظوں کی غیر حقیقی شکلیں بھی داخلِ کتاب فرمائی ہیں اور اِس غیر علمی طریقِ کار نے رہی سہی کسر بھی پوری کر دی ہے۔ سب کو معلوم ہے کہ اب سے پہلے اعراب بالحروف کا رواج تھا، مثلاً "اُس" کو "اوس" لکھتے تھے اور "پہنچنا" کو "پہونچنا" وغیرہ۔ اب معمولی طالبِ علم بھی "اُس" اور "اوس" کو دو لفظ نہیں مانے گا، لیکن اِس لغت کے مرتّبین نے ایسے لفظوں کی دو مستقل شکلوں کو تسلیم کیا ہے اور متبادل لفظوں کی حیثیت سے درجِ لغت کیا ہے۔ یہ ایسی عجیب و غریب ایجاد ہے کہ اردو کا کوئی لغت اِس باب میں اِس لغت کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ اِس طرح

یہ ہوا ہے کہ مستقل لفظوں کی حیثیت سے ایسی بہت سی شکلیں اِس لغت میں محفوظ ہو گئی ہیں جو بجاے خود وجودِ حقیقی سے محروم ہیں۔

مرتّبین کا ایک دوسرا کارنامہ بھی اِسی ذیل میں آتا ہے اور وہ یہ ہے کہ مختلف ناقلوں اور کاتبوں کے انداز نگارش پر اِس حد تک اعتماد کیا گیا ہے کہ کسی خطّی نسخے یا مطبوعہ کتاب میں اگر کسی کاتب یا ناقل نے (اِس سے بالکل قطعِ نظر کرتے ہوئے کہ وہ کم سواد تھا یا با سواد) کسی لفظ کو کسی اور طرح لکھ دیا ہے تو اُس شکل کو بھی شاملِ لغت کر لیا گیا ہے، یہ دیکھے بغیر لفظ کا حقیقی املا کیا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ بہ لحاظِ لغت الفاظ کی حقیقی اور غیر حقیقی شکلوں کا جو فرق لغت نویس کے پیشِ نظر رہنا چاہیے، اُس سے مرتّبین قطعاً ناواقف معلوم ہوتے ہیں۔ اِس کا اعتراف مرتّبین نے خود ہی کیا ہے کہ بنیادی کارڈ بنانے والوں نے کسی طریقۂ کار کی پابندی نہیں کی ہے اور غالباً یہ اُسی عدمِ تعیّن کی دین ہے کہ کم سواد کارڈ بنانے والوں کو جو لفظ جس طرح لکھا ہوا یا چھپا ہوا نظر آگیا، اُس کو کارڈ پر لکھ لیا گیا اور مرتّبین نے بغیر دیکھے بھالے اُن سب کارڈوں کو اِس لغت کے مال گودام میں بھر دیا ——— اِس سلسلے میں تفصیل اور وضاحت کی ضرورت نہیں، دو چار مثالوں ہی سے صورتِ حال کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

ایسی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

الف مع ب کی فصل میں "اُبال" لکھا گیا ہے اور اس کے متبادل کی حیثیت سے "اوبال" کو درج کیا گیا ہے۔ اِس کے بعد الف مع واو کی فصل میں "اوبال" لکھا گیا ہے اور ہدایت کی گئی ہے کہ دیکھیے "ابال"۔ سب جانتے ہیں کہ "اوبال" کوئی حقیقی شکل نہیں، واو محض اظہارِ ضمّہ کے لیے لکھا جاتا تھا۔ اِسی طرح "اُبھار" اور "اوبھار"۔ اُبلنا اور اوبلنا۔ اُپاڑنا اور اوپاڑنا۔ اُڑنا اور اوڑنا۔ اُکھاڑ پچھاڑ اور اوکھاڑ پچھاڑ۔ اُکھڑنا اور اوکھڑنا۔ اُگلنا اور اوگلنا۔ اُداس اور اوداس۔ اُبھارنا اور اوبھارنا۔ اُتار اور اوتار۔ اُتارنا اور اوتارنا۔ غرض کہاں تک

لکھا جاتے بیسیوں لفظ ایسے درجِ لغت ہوئے ہیں جن کا بہ لحاظِ لغت حقیقی وجود نہیں۔

اِسی طرح اشارہ اور اشارا۔ استرہ اور استرا۔ ادائگی اور ادائیگی۔ ارزال اور ارذال۔ انجرہ اور انجرا۔ ابچنا اور اپچنا۔ ابرا اور ابرہ۔ ارزنگ اور اژرنگ۔ اللہ کی سوں (اللہ کی قسم) اور اللہ کسوں وغیرہ۔

صحتِ املا کے لحاظ سے یہ لُغت حد درجہ ناقص ہے۔ بے شمار اغلاطِ املا اِس کے صفحات میں اِس طرح ثبت ہو کر محفوظ ہو گئی ہیں کہ طالب علموں کو ہمیشہ کے لیے گمراہ کرتی رہیں گی۔ لُغت میں اوّلین حیثیت املا کی ہوتی ہے اور وہ اِس طرح کہ لفظوں میں حرفوں کا تعیّن جس ترتیب سے کیا جائے گا، اُسی نسبت سے اُنھیں مختلف فصلوں میں درج کیا جائے گا۔ لُغت سے لفظ کا املا، معانی اور محلِّ استعمال کا علم ہوتا ہے۔ اگر کسی لغت میں صحتِ املا کا ایسا خراب احوال ہو تو پھر اُس کی افادیت پہلے ہی مرحلے پر ختم ہو جاتی ہے۔ اِس سلسلے میں بھی بس چند مثالوں پر اکتفا کروں گا۔ زیادہ مثالوں کی نہ گنجایش ہے نہ ضرورت۔

(۱) آغازِ لُغت میں طریقۂ کار کے ذیل میں املا کی بھی وضاحت کی گئی ہے اور اِس سلسلے میں یہ صراحت کی گئی ہے کہ:

> "الف یا واو پر ختم ہونے والے عربی اور فارسی الفاظ کے مضاف ہونے کی حالت میں جو بڑی ے علامتِ اضافت کے طور پر آتی ہے، اُس پر ہمزہ نہیں بنایا گیا، جیسے: ابتدائے کار..... جوے خوں وغیرہ" (ص ف)۔

لیکن اِس کی خلاف ورزی سیکڑوں مقامات پر ہوئی ہے، مثلاً: دریائے لطافت (ص ش) ابتدائے تعلیم (ص ۱۵) انشائے بشیر (ص ۲۳) زبان ہائے متعدد (ص ن) سوائے چند (ایضاً) ازروئے اصل (ایضاً) دریائے لطافت (ص ت)۔

(۲) اِسی ذیل میں مرتّبین نے یہ بھی صراحت کی ہے کہ: "جس کلمے کے بولنے میں ہمزہ کی آواز پیدا نہیں ہوتی، وہ کلمہ ی سے درج کیا گیا ہے، جیسے: کیسے، سیے، لیجیے، دیجیے۔ ۔ ۔ وغیرہ" (صـ ذ)۔

اِس صراحت کی روشنی میں آپ اِس لغت کو پڑھنا شروع کیجیے تو بیسیوں مقامات پر یہ لفظ اور اِس قبیل کے الفاظ مع ہمزہ ملیں گے، مثلاً:

لئے (صـ س) دیکھئے (ایضاً) کردئے (صـ ن) لئے (ایضاً) پڑھئے (صـ ع)۔

(۳) مرتّبین نے لکھا ہے کہ: "جو کلمات الف یا ہ پر ختم ہوتے ہیں، اُن کے امالے میں حرفِ آخر کو بڑی ے سے بدل دیا گیا ہے، جیسے: گھنٹے پر، پیمانے سے وغیرہ" (صـ ض)۔

اِس طریقۂ کار کی بھی پابندی نہیں کی گئی ہے اور اِس کی بلا مبالغہ سیکڑوں مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں، مثلاً:

یہی حال ۔ ۔ ۔ اس رسالہ کا ہے (صـ م) اصل مادّہ تک (صـ ن) شعبہ کی حیثیت (ایضاً) تنقید کے ذریعہ (صـ س) اعلیٰ عہدہ دار (صـ ع) ذخیرہ کو (ایضاً) مقدمہ کی (صـ ۱۵)۔

بجاے، راے، گاے جیسے الفاظ میں اکثر مقامات پر ے پر ہمزہ ملتا ہے (گائے، رائے)۔ یہ مسلّمات میں سے ہے کہ ایسے سب لفظوں میں ے پر ہمزہ نہیں آنا چاہیے۔ گانا مصدر، اُس کا مضارع ہوگا "گائے" (مع ہمزہ) اور معروف جانور کو "گاے" (بغیر ہمزہ) لکھا جائے گا۔

لفظِ "سنہ" کو تقریباً ہر جگہ "سن" لکھا گیا ہے (مثلاً صـ الف پر دو جگہ آیا ہے) حالاں کہ یہ دو مختلف لفظ ہیں۔ "سِن" بہ کسرِ سین ہے اور اِس کے معنی ہیں عُمر۔ جیسے: کم سِن اور "سنہ" بہ فتحِ اول ہے۔ ہاے ملفوظ اور ہاے مخلوط میں بے امتیازی کی بھی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً انہی صـ ۴۱ (انھی کے بجاے)

کلہاڑی (ص ۹۶) (کلھاڑی کی جگہ) وغیرہ۔ یا مثلاً سا تھہ (ص ع) کہ ایک ہ زائد ہے۔ اسے "ساتھ" ہونا چاہیے۔ اختلافِ املا کی اور پریشان کن صورت یہ ہے کہ ایک ہی لفظ کئی طرح ملے گا، مثلاً پاؤں (ص ۵) پاٹو (ص ۱۱۵) پانوں (ایضاً) گاؤں (ص ۳۴۶) گانوٗ (ص ۳۳۱) گانووں (ایضاً)۔

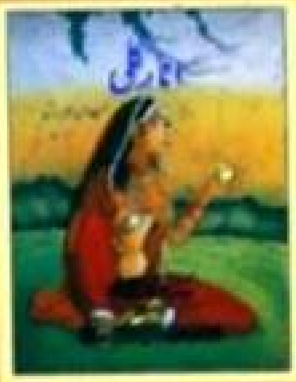
سرورق پر "ترقّیِ اردو بورڈ" لکھا ہوا ہے اور یہ صحیح ہے، لیکن کتاب میں بیش تر "ترقّیٔ اردو بورڈ" ملتا ہے، یعنی مع ہمزہ۔ مثلاً کتاب کے شروع ہی میں پہلی ہی سطر میں "ترقیٔ" موجود ہے (ص الف) اور یہ قطعاً غلط املا ہے۔ سرورق پر "الفْ مقصورہ" لکھا ہوا ہے۔ یعنی الف پر جزم لگا ہوا ہے، حالاں کہ اضافت کا زیر ہونا چاہیے تھا (الفِ مقصورہ)۔ زبانوں کی متقابل لغات (ص ت) اردو زبان کے لغات (ص ے)۔ اِس سلسلے میں یہ بات پیشِ نظر رہے کہ اِس لفظ کی تذکیر و تانیث معرضِ بحث میں رہی ہے۔

اگر زبان اور بیان کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اِس لغت میں بے شمار غلطیاں ملیں گی۔ مثلاً: ایک کمیٹی تشکیل دی تھی (ص ج) تصنیف لکھی (ص ن) ماخذات سے پورا استفادہ کیا ہے (ص ر) دونوں ماخذات (ص ت) وغیرہ۔ غرض کہ صحتِ زبان، حُسنِ بیان، صحتِ املا اور یکسانیِ املا کے لحاظ سے یہ لُغت اغلاط کا پشتارہ ہے۔ مآخذ کے ذیل میں مستند اور غیر مستند کا فرق ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے اور اصل مآخذ سے استفادہ کرنے کے بجائے ثانوی مآخذ سے اسناد نقل کر لینے کی سیکڑوں مثالیں اِس میں ملتی ہیں اور اِس طرح جس چیز کو اعتبار اور استناد کہا جاتا ہے، اُس کے لحاظ سے یہ لُغت ناقابلِ اعتنا ہے اور ناقابلِ اعتبار۔ بنیادی کارڈ بنانے والوں کی کم سوادی اور بے پروائی اور اُس کے بعد مرتبین کی بے نیازی اور ناواقفیت کے نتیجے میں یہ لُغت غیر معتبر اندراجات کا بہت بڑا مجموعہ بن گیا ہے۔ اِس کے کسی بھی اندراج پر اِس اعتماد کے ساتھ بھروسا نہیں کیا جا سکتا کہ وہ صحیح ہوگا۔

بیش تر اندراجات یا تو غلط ہیں یا ناقص اور نا تمام ہیں یا پھر ایسی تشریحات کا مجموعہ ہیں جن کی افادیت مشکوک ہے۔ سندیں بیش تر مشکوک ہیں اور یہ اِس لُغت کا بدترین پہلو ہے۔

اگر کسی لُغت کے اندراجات سے اعتماد کے ساتھ استفادہ نہ کیا جا سکے اور اُنھیں بلا تکلّف سند میں نہ پیش کیا جا سکے تو پھر اُس لُغت کا حاصل کیا ہوگا؟ اور اگر کوئی لغت اپنے غلط، غیر معتبر یا ناقص اندراجات کی بنا پر استفادہ کرنے والوں کو گم راہ کرے یا مبتلائے غلط فہمی کرے تو پھر اُس کے متعلق کیا کہا جائے گا — ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم اب تک اجتماعی طور پر کوئی ڈھنگ کا کام کرنے کے اہل نہیں ہو سکے ہیں۔ ہم کاغذ پر بہت اچھی اسکیم بنا سکتے ہیں لیکن اُس کام کو ذمّے داری، ایمان داری اور تعلّقِ خاطر کے ساتھ انجام نہیں دے سکتے ہیں اور یہ لغت اِس کی سب سے اچھی مثال ہے۔

انارکلی

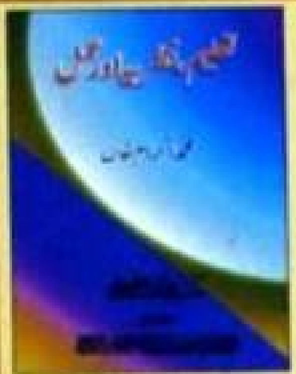


مصنف : امتیاز علی تاج

صفحات : 184

قیمت : -/60 روپے

تعلیم، نظریہ اور عمل



مصنف : محمد اکرام خاں

صفحات : 216

قیمت : -/78 روپے

فردوس بریں

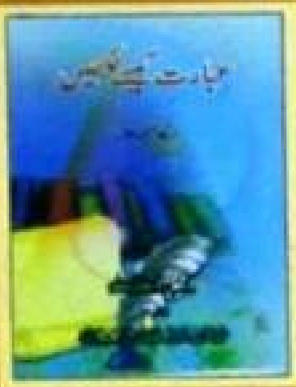


مصنف : شرر لکھنوی

صفحات : 180

قیمت : -/60 روپے

عبارت کیسے لکھیں



مصنف : رشید حسن خاں

صفحات : 136

قیمت : -/60 روپے

اپنے دل کی حفاظت کیجیے

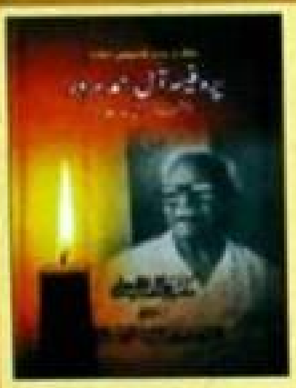


ترجمہ : نذیر الدین مینائی

صفحات : 84

قیمت : -/48 روپے

پروفیسر آل احمد سرور

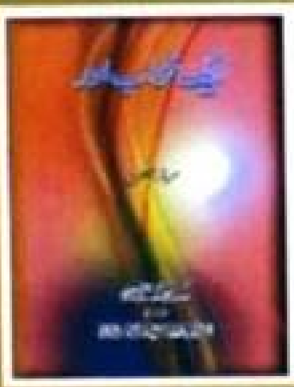


مرتبہ : خلیق انجم

صفحات : 88

قیمت : -/48 روپے

ایک خواب اور

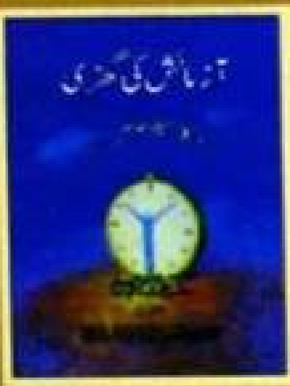


مصنف : سردار جعفری

صفحات : 204

قیمت : -/77 روپے

آزمائش کی گھڑی



مصنف : سید حامد

صفحات : 136

قیمت : -/60 روپے

ISBN 978-81-7587-783-2

9 788175 877832

Price: ₹ 101/-